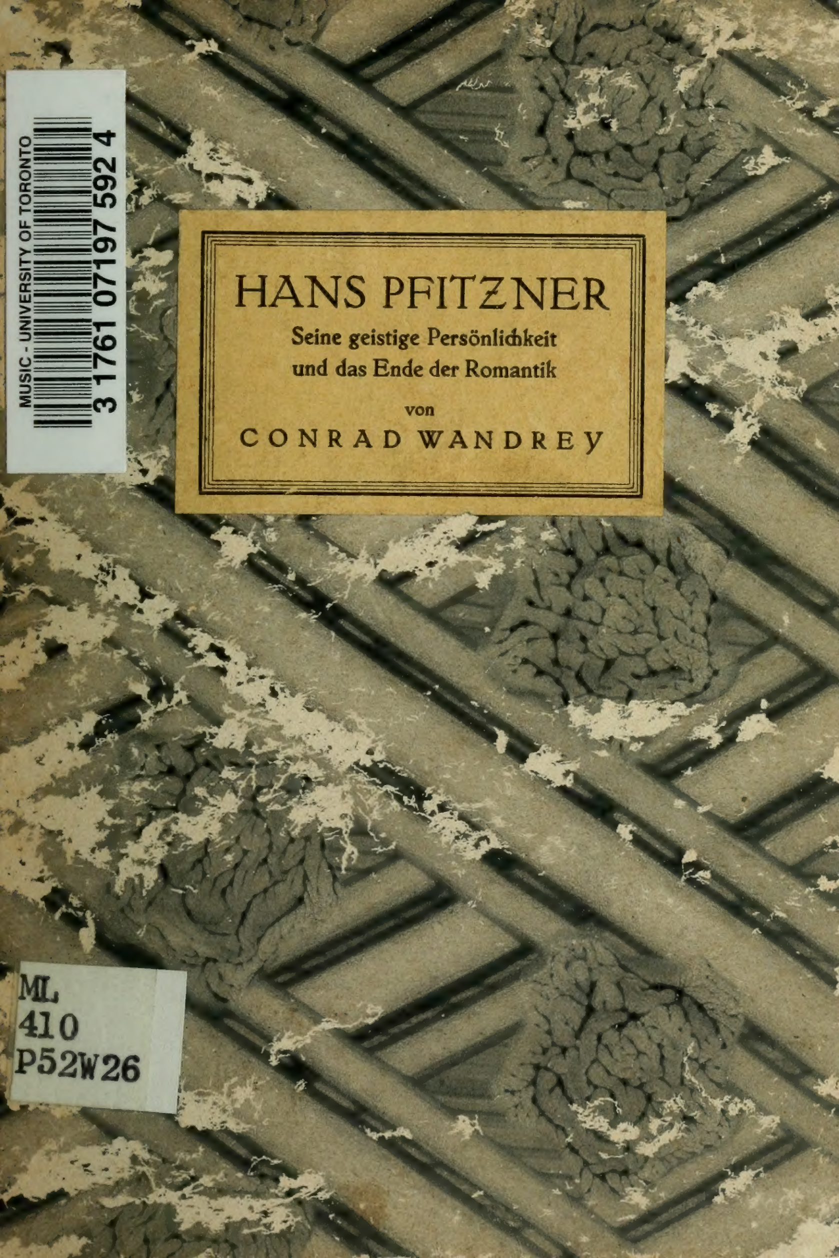
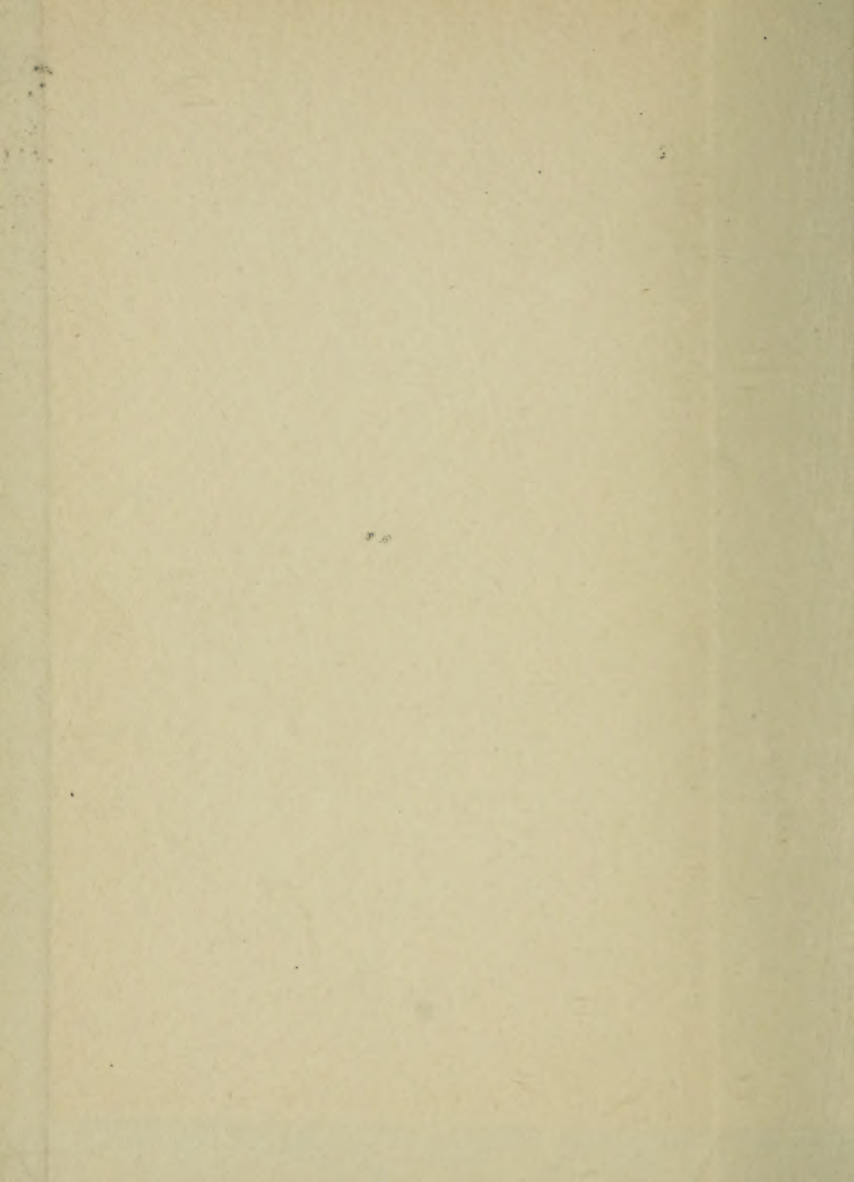
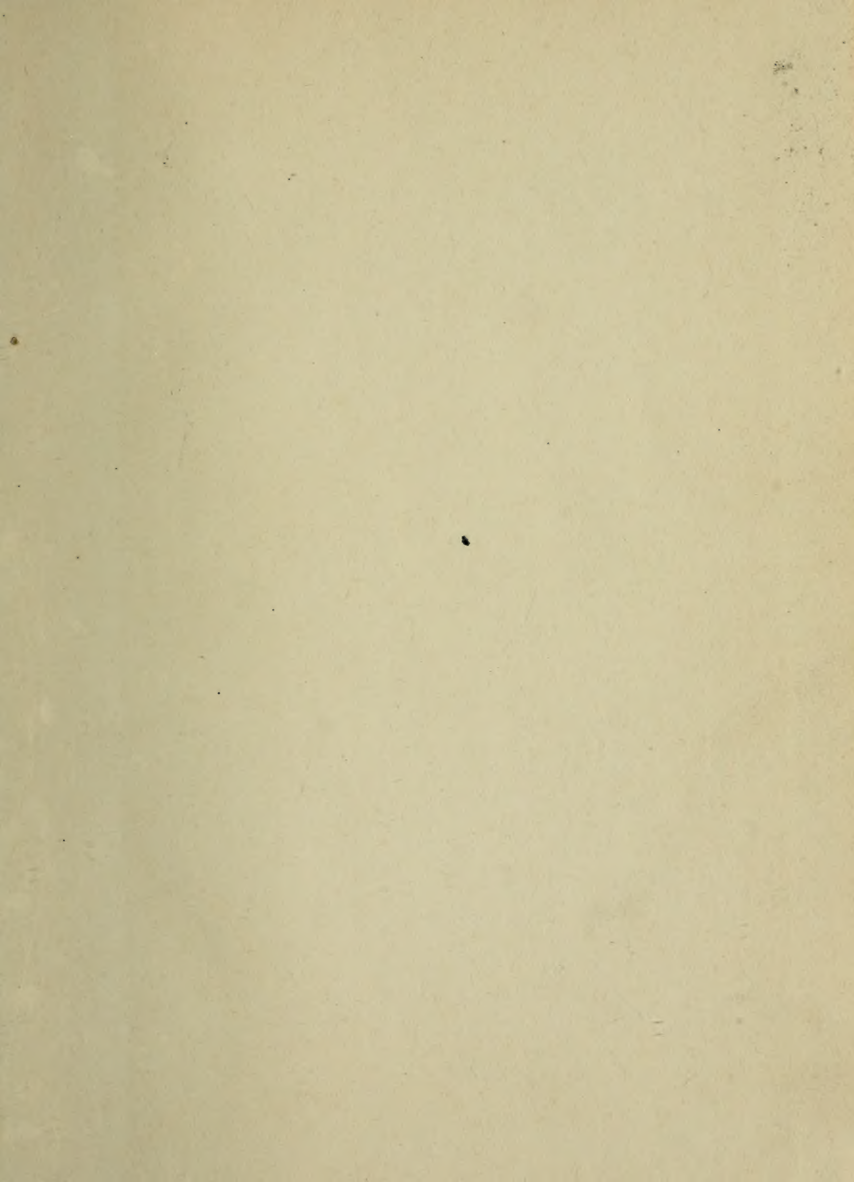
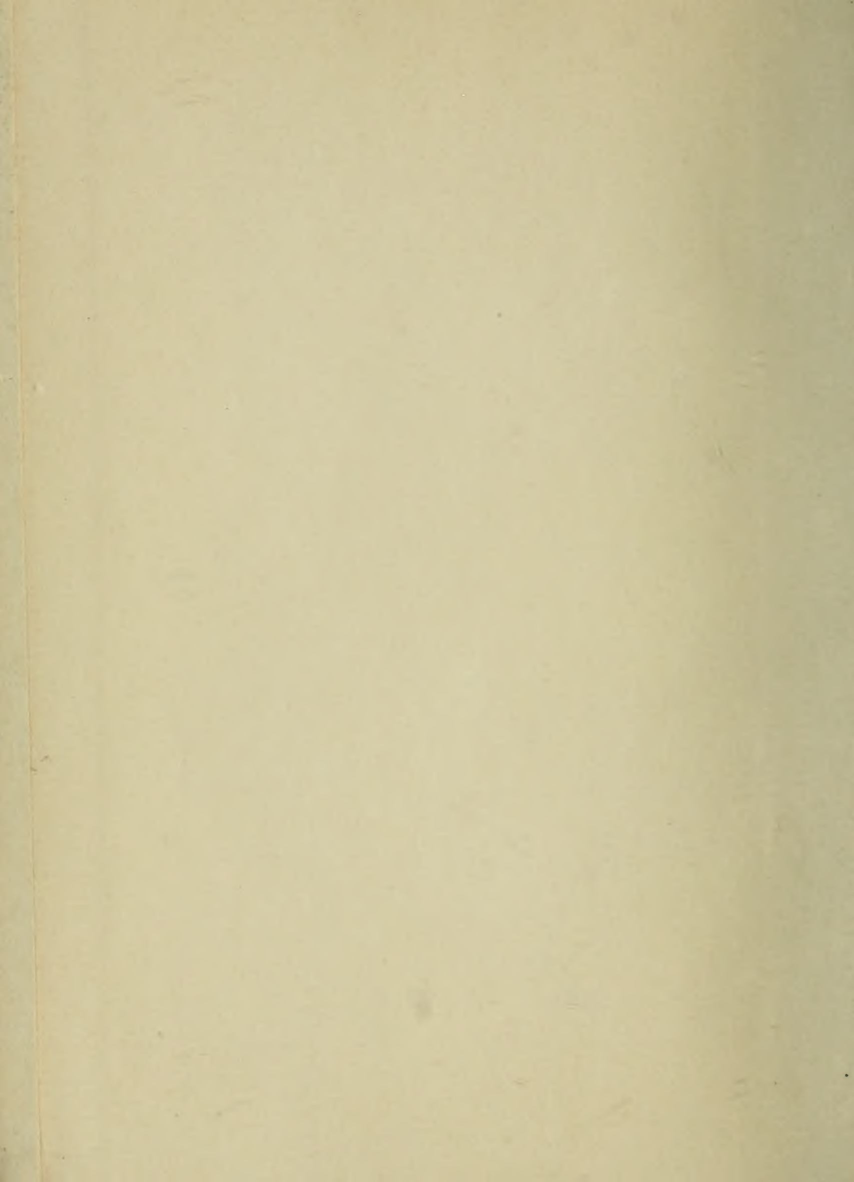
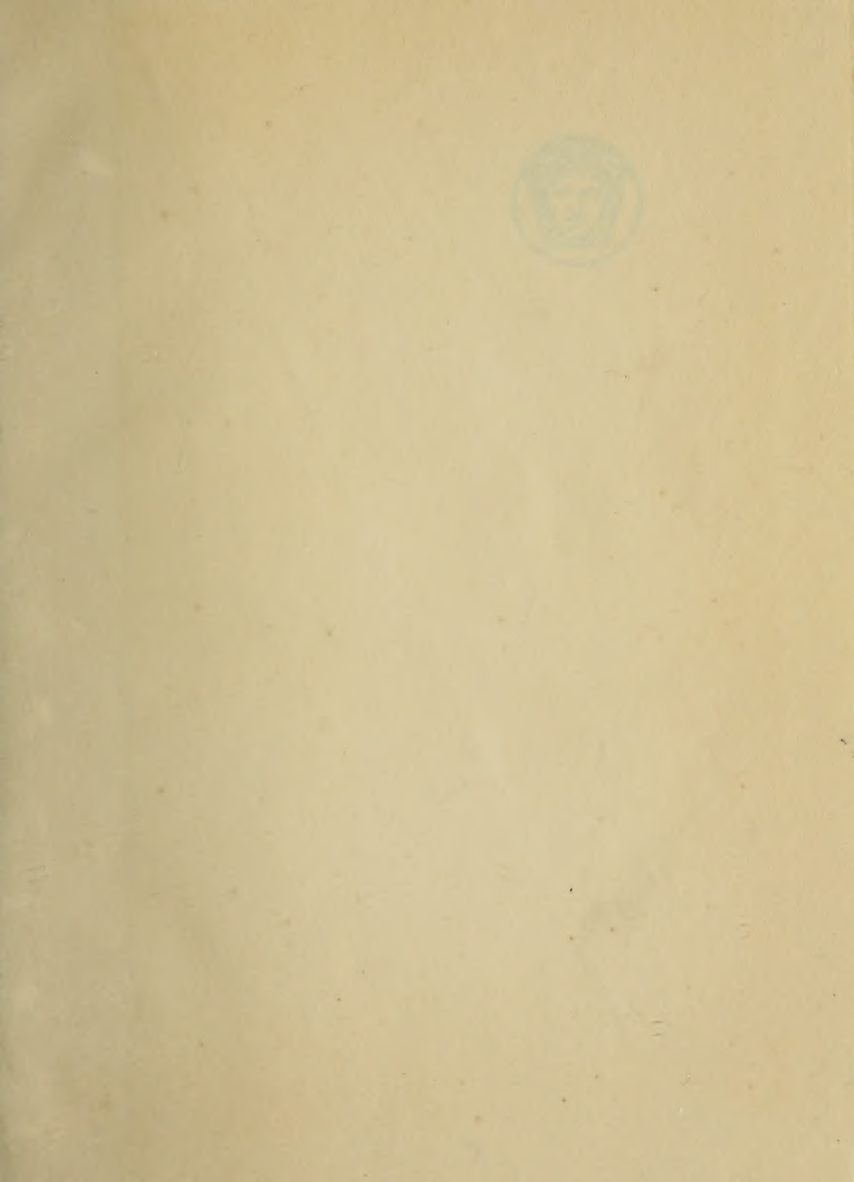


HANS PFITZNER
Seine geistige Persönlichkeit
und das Ende der Romantik
von
CONRAD WANDREY



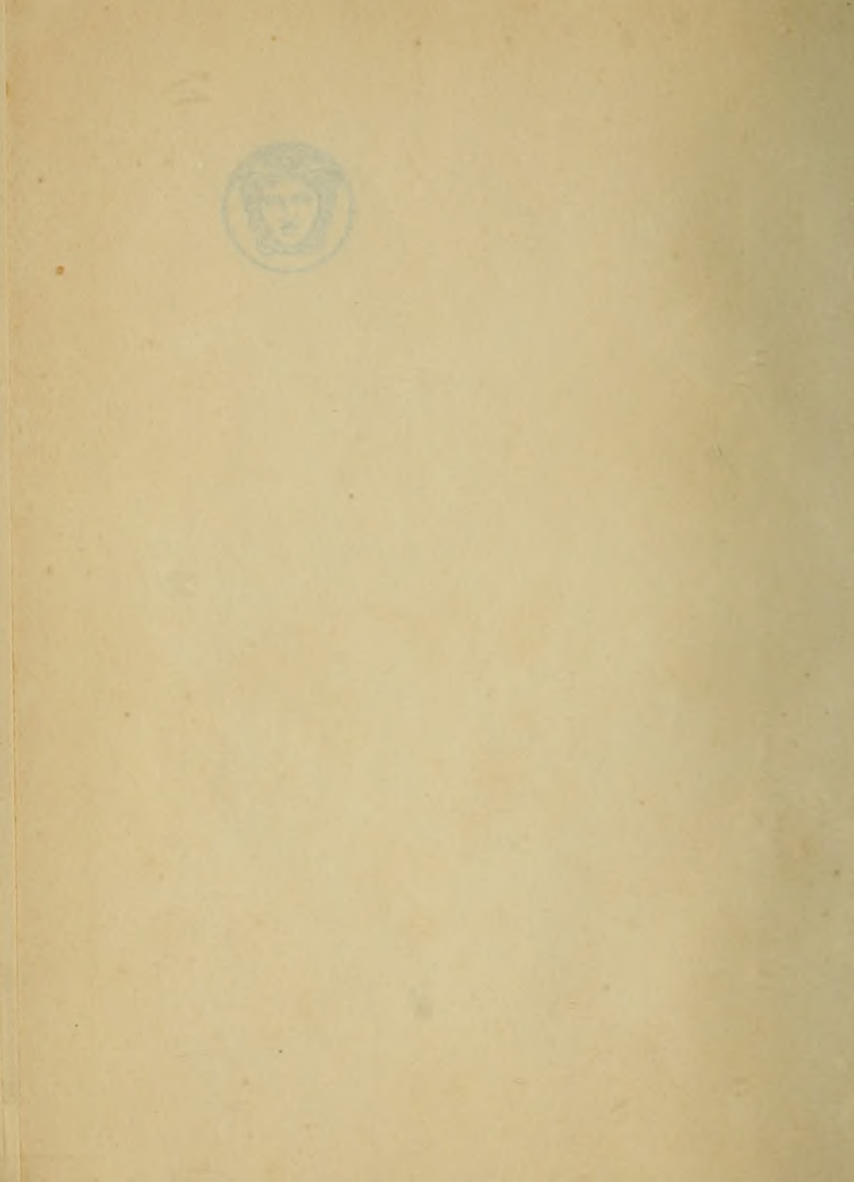




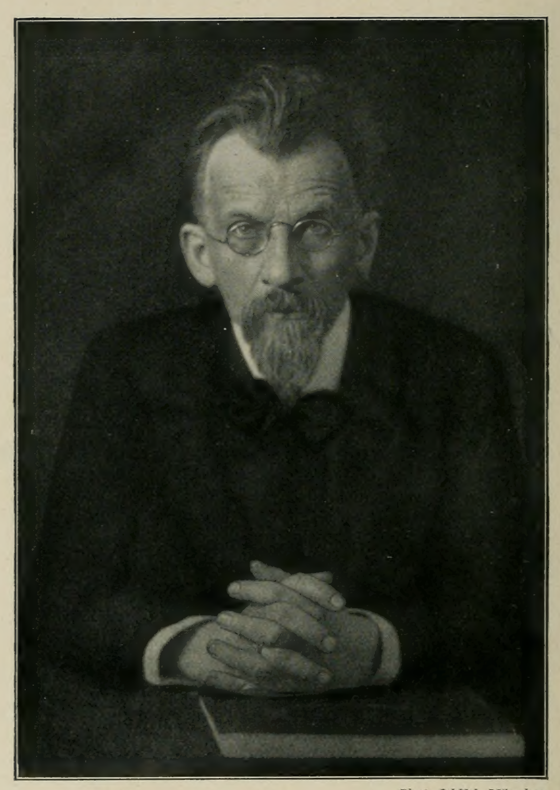












Phot. Stiffel, München

D Hans Pfitzner

HANS PFITZNER

Seine geistige Persönlichkeit
und das Ende der Romantik

von

Conrad Wandrey

1 9 2 2

H. Haessel, Verlag / Leipzig



Einbandentwurf von Luise Rudolph

Gedruckt bei E. Haberland, Leipzig

Hans Hirschhorn

dem

erprobten Gefährten

langer Jahre



Vorbemerkung

Diese Schrift zeichnet den Umriß einer geistigen Persönlichkeit auf dem Hintergrund einer seelengeschichtlichen Zeitlage. Sie ist um Deutung, nur mittelbar um Darstellung, und gar nicht um Einführung in Hans Pfitzners Schaffen bemüht. Sollte sich das Bedenken erheben, die Musik als solche komme auf den folgenden Seiten zu kurz, so sei daran gemahnt, daß Einsichtige und Ehrliche längst wissen: man kann Musik nicht eigentlich bereden und beschreiben; man kann sie nur spielen. Jede rein musikalische Analyse schlägt sofort in die Erörterung abstrakt formaler Fragen um, so wie jeder Versuch das Rhythmische der Dichtkunst festzulegen beim leblos metrischen Schema endet. Aber Geist und Seele der Musik sind in ihrem Flüchten dem eindringlichen Worte allenfalls noch zugänglich.

München, im Januar 1922.

Dr. Conrad Wandrey.



Es gibt in jedem wahrhaften Künstler einen geheimen Quellpunkt, von dem sein Schaffen, die ganze Summe seiner oft weit auseinanderliegenden, nach Art und Wuchs getrennten Werke und Äußerungen abhängig bleibt, wie der Blutkreislauf vom pulsenden Herz.

Die Gesetze des Organischen gelten auch im Bereich des geistigen Lebens. Nicht, daß man aus einer besonderen seelischen Veranlagung, einem bestimmten Weltgefühl ein soundso beschaffenes Werk mit Sicherheit voraussagen könnte — die Zahl der individuellen Möglichkeiten bleibt Legion —, aber man vermag von den einzelnen Leistungen zu ihrem gemeinsamen Ursprung zurückzutasten, wenn ein individuelles Gepräge ihnen anhaftet: das, was man die eigne Note genannt hat, und ohne welche Kunst in höherem Sinne, der die Dublette ausschließt, nicht statthaben kann.

Handelt es sich dabei um mehr als eine bloße Nuance, deren Kult immer ein Zeichen des bloßen Talentes ist und unfehlbar zum Manierismus führt, so ist dies eigentümliche Gepräge der Ausdruck einer tiefer liegenden, ursprüng-

lichen Genialität, die die Welt immer neu und doch immer in der einen, ihr angeborenen, nur ihr eignen Form ergreift. Organisch in sich geschlossen, wird das Gesamtwerk jedes Meisters von jenem geheimen Herzpunkt gespeist. Seine bald gelinden, bald stürmischen Wogen, die Wärme ihrer Strömung, werden die wechselnde Entfernung anzeigen, die das einzelne Gebilde von der zeugenden Mitte trennt.

Aber der Künstler sagt nicht nur sich aus, wie einsam auch immer, er steht nicht allein. Wie das geschlossene Werk wohl „selig scheint in ihm selbst" und doch seinesgleichen findet, bluts- oder wahlverwandt durch Form und Gehalt, so bleibt der Schaffende der umfänglicheren Gemeinsamkeit eines Volkes und einer Zeit verhaftet. Diese Bindung leistet Gewähr für die überpersönliche Objektivität, die Sachlichkeit dessen, was er an Substanz birgt, und es will wenig besagen, ob solche Gemeinsamkeit im Werke als Zustimmung oder als Widerspruch gegen Zeit und Volk laut wird.

Man vergesse nie, daß geniale Menschen immer auch in einem auszeichnenden Sinne wesen-

hafte, und das heißt eben substanzhaltigere Menschen sind als die große Menge derer, die dem Nur-Zeitlichen untertan, sich an die groben Zufälle und Oberflächen des jeweiligen historischen Ablaufs verlieren und dem Leben zu dienen meinen, wenn sie all und jedes hinnehmen und gutheißen, was die trüben und seichten Fluten des Alltags an ihr Ufer spülen.

Im Künstler tritt die Idee seines Volkes, das was es vor dem Angesicht des Weltgeistes ist, reiner und gedrängter in Erscheinung, als beim durchschnittlichen Menschentum. Er vermag auszusprechen und zu gestalten, was in den vielen als dumpfer Drang lebt, seine unbeirrbare Stimme klingt noch fort, wenn der verworrene Chor der Zeitgenossen längst verrauscht ist.

Aber auch sie klingt nicht allerorts und nicht für immer, auch der Künstler bleibt der Zeitlichkeit verfallen. Sein Wesen ist tieferen Grundes, sein Geschick höheren Ranges, die Spannweite und Durchschlagskraft seines Werkes größer und weitreichender als selbst bei der genialen Begabung anderer menschlicher Wirkungszonen;

doch mag sein ursprünglicher Blick sich noch so nahe zur Idee des Volkes hinfinden, dessen Inkarnation er ist, mag er seiner Epoche noch so überzeugend die Stimme lösen, mag selbst sein Werk ein so reiner Ausdruck von Dichtung, Musik, Bildnertum sein, daß man deren gesetzliche Norm aus seinem Schaffen mit beglückender Deutlichkeit herauszulesen glaubt —, es liegt in dem Wissen darum, daß dieses Volk, diese Zeit, diese Kunst doch selbst wieder organische Gebilde sind (nur reichhaltiger und mächtiger als der einzelne Meister und sein Werk) eine Tragik beschlossen, die ihre Schatten auch über das autonome Reich legt, in dem der Schaffende mit seinen Gebilden in scheinbarer Selbstgenügsamkeit lebt.

Kaum eine Tatsache ist geeigneter, die tiefe Problematik jedes irdischen Unterfangens, und sei es das höchste, darzutun, als jener im Menschenwesen fest verankerte Zwiespalt, welcher ein künstlerisches Phänomen mit Notwendigkeit zugleich der ästhetischen Anschauung als ein in sich ruhendes, selbstgenugsames bloßes Sein darbietet, das der Unruhe jeder Wand-

lung und damit dem Werden überhaupt entrückt ist —, und zugleich dem historischen Blick als ein im steten Fluß des geschichtlichen Ablaufs mit und durch die Zeit Gewordenes und Wandelbares, das der Beschränkung und Vergänglichkeit nicht weniger unterworfen bleibt, als etwa die wissenschaftlich und praktisch geformten Resultate menschlicher Regsamkeit, zu deren Struktur von vornherein das Teilhafte, das Bezogensein auf ein Außerhalb ihrer gehört, der Verzicht auf jene eigentümliche Selbständigkeit und Geschlossenheit, die dem Charakter alles Geschehens, das in der Kunstsphäre vor sich geht, erst seinen entscheidenden Wertakzent verleiht.

Das Bedeutsame dabei ist, daß dieser Widerstreit von ästhetischer Anschauung und historischem Blick nicht nur a posteriori vor einer schlechthin daseienden Kunstwelt, einer bunten und vielgestalten Menge von Schöpfungen aufbricht, sondern daß diese seiende Welt von sich und vom Künstler her dem gleichen Zwiespalt unterworfen bleibt, daß sie schon in der Konzeption des Schaffenden als eine solche lebt und

sich dartut, die einmal selige Insel scheint, leuchtendes Oberhalb alles Trüben und Treibenden der Geschichte, aber zugleich diesem wirren Chaos entstiegen, ihm irgendwie noch verhaftet und früher oder später in seine grauen Wogen zurücksinkend.

Ob und mit welcher Stärke der schaffende Mensch sich dieses ehernen Fuges bewußt wird, das ist eine Frage des individuellen Temperaments und des Weltblicks, der ja mit dem künstlerischen Blick nicht unbedingt zusammenfällt. Aber es kann kein Zweifel bestehen, daß, je typisch bedeutsamer Werk und Meister aus der persönlichen Leistungssphäre in die symbolische Welt des Sachlich-Normativen hineinragen, Weltblick und Temperament auch den Glockenschlag der historischen Stunde künden. Unbekümmert um Hingabe oder Abwehr durchschüttert ihr unabweisbares Gebot das wache und aufgeschlossene Wesen des Schaffenden. Sie kann als dumpfer Instinkt in seinem Blute treiben, als klares Wissen seine Einsicht beherrschen, als fremde Macht seinen Willen lähmen oder zu höchster Leistung spornen —,

stets ist sie Feind und Freund des werdenden Werkes zugleich, der vergängliche Einschlag im ewig-irdischen Traumgewirk des Kunstschaffens. Er, der ihrer entraten zu können vermeinte, der Künstler, steht da als oberster Diener der historischen Stunde. Jung und alt mit den Zeiten und Völkern, läutet er ihren Frühling ein, feiert mit ihnen das Fest der mittäglichen Kraft und Höhe, und weiß die reifen und schweren Worte zu finden, wenn Herbst und Abend naht.

Was da im großen sich vollzieht am Organismus der Weltzeiten und geistigen Erdteile, das begibt sich auf kleinerem Raum in den zu Epochen gestuften Lebensaltern des einzelnen Volkes. Auch da ist des ewigen Wechsels, der Gestaltung und Umgestaltung kein Ende. Was von weitem die beruhigte Linie eines schönen Konturs, ist von nahem betrachtet voller Risse und Schrunden, voll individueller Eigentümlichkeit und Figur. Ob ein geistiger Mensch, in eine aufsteigende Epoche hineingeboren, das Glück ihrer ersten Entdeckerfreude teilt, ob er an der sieghaften Machtentfaltung, dem herr-

scherlichen Besitz einer Zeit teilhat, die den Scheitelpunkt ihrer geistigen Bahn kreuzt, dies ist für den einzelnen, und im außerordentlichen Sinne für den Künstler mit einer größeren Fülle unterschiedlichen Frohsinns und Leidens, mit einer mannigfaltigeren Stufung von Zwang und Freiheit verbunden, als Nachgeborene je zu ahnen vermögen.

Aber wenn alle Kunst in ihrem tiefsten Ursprung aus dem Leid wächst — schon weil sie ein Geburtsakt ist, an den die Natur den Schmerz geknüpft hat — man wird doch sagen dürfen, daß kein Leid demjenigen zu vergleichen sei, daß die edelsten Nachfahren einer sinkenden Epoche verdüstert, wenn ihr Wesen mit schöpferischem Drang beschwert ist.

Hier steigt vor dem geistigen Blick des deutschen Menschen unwillkürlich das Reich der Romantik auf, jener Seelenbewegung, die mit ihren Anfängen um ein Jahrhundert und mehr zurückliegend, ihren Siegeszug, eine unerhört einflußreiche Kette oft unterirdischer Wirkungen durch das ganze 19. Jahrhundert legte und deren letzte Abendröte sich den Zeitgenossen mit

dem Morgen eines neuen Tages zum seltsamen Zwielicht des gegenwärtigen Nun und Heute mischt. Und aus den verdämmernden Farben ragt fremd und befremdend die ergreifende Gestalt eines Einsamen herüber, in dessen tragischem Schicksal sich ihr Geschick widerspiegelt und erfüllt, dessen Werk das kaum mehr verständliche Symbol für Leben und Traum ganzer Generationen ist: die Gestalt Hans Pfitzners, des letzten Romantikers.

Romantik, wie lebendig und durchgefühlt ist doch dieses Wort — wer aber wüßte einen bestimmten Inhalt dafür anzugeben? Es bezeichnet viel eher eine eigenartige Erlebnis- und Sehweise, als einen fest abgezirkten Bereich von Stoffen und Strebungen. Sein Gehalt vieldeutig und farbig, spottet jeder logischen Durchdringung, er ist nicht zu definieren, so wenig, nach Nietzsches berühmtem Wort, der Deutsche zu definieren ist.

Schon dieser Umstand spricht für eine enge Verwandtschaft deutschen und romantischen Wesens. Und man kann in der Tat dem Geheimnis der Romantik nur näher kommen, wenn man sie als eine typisch deutsche Seelenstimmung begreift. Wir dürfen den tieferen Grund ihrer Unbestimmtheit in einer Urmitgift deutschen Wesens finden: in seiner ruhelosen, gestaltflüchtigen Bewegtheit.

Wo immer im Lauf der Jahrhunderte deutsches Menschentum sein erhöhtes Abbild gefeiert hat, ist neben den Ureigenschaften der Einsamkeit und Innerlichkeit der Geist ruheloser Bewegtheit erneut zutage getreten. Parsifal, Simplizissi-

mus, Faust — sie werden aus der Einsamkeit in die wilde Bewegtheit des Lebens geführt und am Ende zu innerer Selbsteinkehr zurückgelenkt. Und wie verschieden diese Wege und Ziele auch sein mögen, stets haben die Dichter es so gefügt, daß der Weg, den ihre Helden durchmessen, an sich schon als etwas Wertvolles, das Streben beinahe wertvoller als das Ziel erscheint. In dichterischen Gleichnissen wird jene lessingische Deutschheit bekräftigt und vorweggenommen, die das Streben nach Wahrheit über die Wahrheit selbst setzt.

Kein Zweifel nun, daß dieses Prinzip der Bewegtheit in der romantischen Epoche seinen reinsten Ausdruck findet, denn hier erscheint es zum Selbstzweck erhoben. Während noch der Barock, bei aller immanenten Unruhe, sich durch feste Inhalte und Gesinnungen abgrenzen läßt, ist die Romantik vom Gehalt her nicht mehr eindeutig bestimmbar, sind ihre jeweiligen Ziele nur Vorwände, die in buntem Wechsel, verwirrt und verwirrend, fast spielerisch, sich ablösen und aneinanderreihen. Grenzen des Raumes existieren für ihren fluiden Geist nicht, er

verbindet Zeiten und Völker, weiß sich in alles einzufühlen und die getrenntesten Zonen: Religion und Mathematik, Staatskunst und Dichtung, Logik und Liebe zu vermischen und zum bloßen Anlaß, zum willkommenen Hemmungswiderstand seiner unstillbaren Erregtheit zu machen. Der Romantiker ist nie, weil er immer wird, er kann schon seiner formalen Struktur nach das Feste, Gegebene, nicht anders als in Relationen auffassen und erlebt das eigene Ich, den Menschen und menschliche Gemeinsamkeit nur als einen Brennpunkt geistiger Strahlen oder als funktionellen Träger kosmischer, ober- und unterirdischer Mächte.

Es ist darum auch nicht verwunderlich, daß die Romantik, trotz des Umfangs und der Intensität ihrer im deutschen Wesen tief verankerten Eigenart, niemals vermocht hat, sich als Architektur und Plastik oder in dichterischen Gebilden größerer Form, (die immer auch die objektivere Form ist), vollendet darzustellen. Was von romantischer Dichtung wirklich lebt, ist lyrischen Charakters, kleinstes Gebilde, während ihre dramatischen und epischen Versuche

nur zu deutlich zeigen, daß Goethes Vorwurf vom „ewigen Transzendieren" der Romantiker zu Recht bestand. Die Dinglichkeit und Gewachsenheit einer Außenwelt abzuschildern unter Verzicht auf alles „eitel subjektive Geblümsel" (Gottfried Keller), den Menschen nicht als Kampfplatz von Kräften, sondern als Maß der Dinge, als leidenschaftlich aus dem eignen Zentrum heraus sich darlebenden Heros zu gestalten, dies waren Aufgaben, wie sie dem Lebensrhythmus der Romantiker sich versagen mußten, auch wo sie immer wieder theoretisch und praktisch um die Lösung sich mühten.

So hat die Romantik erst in Verbindung mit andren, ihrem Ursprung und Gesetz wesensfremden Tendenzen organische Werke von größerer Spannweite hervorbringen können. Aber eine Kunst gab es, die ihrem Geist nicht nur entgegenkam, sondern wie der unmittelbare Ausdruck ihres Willens anmutet: die Musik. Ist die Romantik von einem Rhythmus getragen, der nur ein feindliches Prinzip kennt: das Feste im Raum, so wird sie, fast mit Notwendigkeit, zur Musik gedrängt, der ein-

zigen Kunst, für die der Raum schlechterdings nicht existiert und deren Sonderstellung darauf beruht, daß sie die reine Zeitkunst ist.

Im Raum sondern sich die Dinge, grenzen sich die Erscheinungen im scharfen Licht des Tages voneinander ab. Was sein will, muß in der individuellen Erscheinung und im Raume sein, der die Voraussetzung aller Individuation bleibt. Darum ist Plastik, Malerei, Dichtung eine Kunst im Raum, durch und fürs Auge.

Was niemals ist, sondern immer nur wird, was durch die Erscheinungen hindurchgeht als dynamischer Strom oder in der Verbindung ihrer sich auswirkt, kann nur in der Zeit sein. Und darum ist Musik, die außer, vor und nach aller Erscheinung lebt, eine Kunst in der Zeit, durch und fürs Ohr. Und sie konnte erst dort zur höchsten Blüte und Ehrung gelangen, wo das Konstitutive ihres Wesens und ihr Formprinzip mit einer Lebenshaltung zusammentraf, der die Welt der Erscheinungen nicht mehr der natürliche Ausdruck, die Versichtbarung des Inneren, Seelischen, Geistigen, das Kleid der Gottheit war, sondern als deren Gegensatz

und Widerpart empfunden wurde: mit der Romantik.

Man hat die Musik die innerlichste aller Künste genannt, aber diese Wertung, ein Lieblingsdogma romantisch-deutscher Philosophie, setzt schon einen Antagonismus von Körper und Geist, Welt und Seele voraus, der dem gleichgewichtigen oder zum Gleichgewicht strebenden antiken, südlichen, romanischen Menschen in so rigoroser Form fremd ist. Wer seine Innerlichkeit bruchlos in Sichtbarkeit, Gebärde, Sprache (die auch nur eine Form der Sichtbarmachung ist) umsetzen kann, ja zumeist nicht anders als in der Form der augenhaften Erscheinung besitzt, der wird nie einer Kunstgattung eine höhere Bedeutung beimessen, die es gestattet, einen Gehalt an sich auszudrücken, ohne daß ein Bildhaftes in irgendeiner Form als Träger oder Vermittler sich dazwischen drängte. Nur wo eine Innerlichkeit so reich oder so latent gebunden ist, daß sie einer kongruenten Umsetzung und Hinausstellung in den sinnlichen oder geistigen Raum spottet, wird die unmittelbare, die musikalische Aussprache als

Segen und Lösung empfunden werden, nur dort zugleich, wo es des Menschen Schicksal wurde „an keiner Stätte zu ruhn", wie Hölderlin die Tragik der deutschen Seele schlicht und ergreifend ausgesprochen hat, wo der Mensch „sucht und stirbt", wie es Platen als deutsche Lebensstimmung empfand, wo „geprägte Form" nicht etwas Festes und Endgültiges ist, sondern, in logisch unauflösbarem, tiefsinnigem Widersinn „lebend sich entwickelt", wie es die orphische Weisheit selbst des apollinischen Goethe dem deutschen Dämon zugestand.

Als Musik hat die Romantik sich erfüllt, und da sie eine spezifisch deutsche Gefühlslage ist, vor allem als deutsche Musik. Wo wäre der Geist ruheloser Bewegtheit stärker und überzeugender zum Ausdruck gekommen als in den großen Klavierwerken der Schumannschen Frühzeit? Wo ist das erdflüchtige Seelentum in kleinster Spanne intensiver zusammengedrängt als in Schuberts geliebtesten Liedern?

Und was die musikalische Romantik in ihren jungen Tagen als Urerlebnis kündet, das klingt noch aus ihrem spätesten Enkel. Die seelische

Gebärde dieser Musik bleibt die eine und gleiche von Schubert und Schumann bis zu Pfitzner hin, nur die persönliche Note wechselt und unterscheidet den einen Meister vom andern.

Versuchen wir auszusprechen, was Hans Pfitzner, den Unverwechselbaren, von früheren und späteren romantischen Musikern abhebt. Was ist die besondere Schicksalsfarbe, das Charakteristikum der Pfitznerschen Musik, insofern sie deutsch-romantisches Seelentum ausdrückt?

Es scheint mir mit einem Begriff umschrieben, der eine eigentümlich deutsche Gefühlsweise bezeichnet, dem darum auch, wie Pfitzner selbst einmal bemerkt, in andren Sprachen das deckende Wort fehlt: Sehnsucht.

Sie meint etwas ganz anderes als Wunsch und Hoffnung, es ist ihr eigen, daß der bestimmte Gegenstand fehlt, auf den das Wollen gerichtet ist. Sie will, aber sie weiß nicht was sie will und will es nicht wissen, weil damit ihre Bewegung, auf das Unendliche eingestellt, ein Festes, Ruhendes, Begrenztes träfe; und das eben meidet sie. Sie verschmäht ein aussagbares Ziel, wie es jeder Wunsch, jede Hoffnung birgt, weil damit das Irrationale, Unausschöpfbare ihres Strebens verloren ginge. Und gerade in dieser gedrängten Innerlichkeit, die so mannigfalt ist, daß ihr nie ein einzelnes Draußen genügen kann, ihr allenfalls eine bestimmte Wünschbarkeit zum Symbol des großen Ganzen und seiner unendlichen Fülle wird, die eigentlich gemeint ist, wenn sie sich sehnt, gerade darin liegt das Besondere und charakteristisch Deutsche ihrer Gefühlshaltung.

Nicht nötig zu sagen, wie romantisch sie damit zugleich ist.

Und gewiß blieb keinem, der in dieser Geisterbewegung je führend war, die Sehnsucht fremd und erspart, seien sie nun Diener am Wort, wie Novalis, oder Diener am Klang, wie Schubert und Schumann, oder beides wie Richard Wagner. Aber Pfitzner scheint es vorbehalten gewesen zu sein, diese Seelenstimmung mit einer Reinheit und Intensität, in einem Ausmaß als Musik aufrauschen zu lassen, das schicksalhaft anmutet und etwas vom innersten Geheimnis und Todeskeim der ganzen Epoche enthüllt.

Bei Pfitzner wird die Sehnsucht zum *Generalbaß der Empfindung* erhoben. Wir wüßten keine Musik, auch unter Romantikern nicht, die ihren sehrenden Geist gleich anhaltend, gleich berückend ausatmete. Am häufigsten wird man noch bei Schumann verwandte Klänge finden, und von ihm ist ja der junge Pfitzner auch ausgegangen. Manche der frühesten Lieder <op. 2 Nr. 5, 6> oder die Musik zum Fest auf Solhaug ist ohne Schumann nicht gut denkbar. Aber es

bleibt bei ihm der Sehnsuchtston doch einer neben vielen, er konnte ihn anschlagen, aber er mußte es nicht immer. Schumann ist der reichste Vertreter der musikalischen Romantik, weil aus ihm eine schier unübersehbare Fülle von Lust und Schmerz, Ruhe und Sturm, Größe und Heimlichkeit, straffstem Rhythmus und wiegendem Melos hervorgeht — Ausdruck der unstillbaren, Erden und Himmel durchschweifenden romantischen Bewegtheit. Pfitzner scheint neben ihm, dem verehrten Meister, der Ärmere, der weniger Töne-Reiche. Aber was von außen gesehen historisches Schicksal ist, das Schumann eine musikalische Epoche einläuten und Pfitzner sie zu Grabe tragen ließ, das ist von innen her Ausdruck von Pfitzners individueller Sparsamkeit, Herbheit, Gehaltenheit, die ihm verwehrte, einen so bunten Reichtum zu spenden. Bei ihm ist Sehnsucht das eine große Grundgefühl, und in romantischem Land lebt nur einer, der ihm darin gleicht, ein dichterischer Spätling der Romantik: Joseph von Eichendorff, von dem Paul Heyse so schön gesagt hat, er könne „nie sich ersättigen an dem einen Ton". Eichendorff

hat erst in Pfitzner seinen seelenverwandten Interpreten gefunden, nicht zufällig, denn was bei Schumann eine partielle Wesensverwandtschaft bleibt, bei Hugo Wolf oft nur ein freilich geniales musikalisches Einfühlen oder Nachzeichnen der äußeren lyrischen Kurven, ist bei Eichendorff=Pfitzner zur Wesensgleichung geworden: sie begegnen sich nicht nur, sondern sprechen aus ein und derselben seelischen Erschütterung heraus, weil unstillbare Sehnsucht ihrer beider tiefste Gluten zum lyrisch=sprachlichen und lyrisch=musikalischen Gebilde werden läßt.

Pfitzner gehört zu jener Art von Künstlern, deren Reichtum mehr intensiver als extensiver Art ist, die nur eines sind, aber dies voll und ganz, in typischer, unverlierbarer Prägung, die weise und stolz sich bescheiden und den alten Wahrspruch: non multa sed multum im Wappen führen.

In der großen Cellosonate op. 1 wird ein Zustand von Erregung nicht erst geschaffen, schon die in weiten Bögen geschwungene Kantilene des Anfangs ist eine einzige musikalische Ge=

bärde des Sich=Ausweitens, des sehnsüchtigen Hinausstrebens ins Grenzenlose, Unbekannte. Und noch vor der Cellosonate hat Pfitzner als Zwanzigjähriger seine Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug geschrieben, deren Ouvertüre wie ein ragendes Portal seines gesamten Schaffens anmutet. In gebundenem, organischem Zug steigt da eine melodische Linie der Erfindung in bloßen acht Takten über drei Oktaven auf. Dieselbe unverkennbare Geste wie in jenem Sonaten=motiv wird hier durch ein Sichtbares, ein Bühnen=spiel, bestätigt, in dessen Dienst die Musik tritt. Und was packte Pfitzner an Ibsens Werk, was erlebte er als den Kern, den es musikalisch zu deuten galt? „Die Sehnsucht der Margit nach Freiheit aus der Gefangenschaft ihrer liebeleeren Ehe heraus." Übermächtig bricht sich dieseSehn=sucht in Pfitzners Vorspiel Bahn, wird gefeiert weit über die Bedeutung, die ihr in der Öko=nomie des Ibsenschen Dramas zukommt.

Wie ein Vogelruf tönt dieser bebende Klang dieses leidende Lied durch die Welt von Pfitz=ners Werken fort. Man erkennt ihn wieder und wieder. Er lebt in diesem Frühwerk nicht anders

als in den langsamen Sätzen seines die weite=sten seelischen Dimensionen umspannenden Kla=viertrios und des spätmeisterlichen Quintetts. Er zieht sich von den einfachen, schumannesken Gesängen des Jünglings durch das ganze reiche Gefilde dieser Klavierpoesien mit obligater Stimme als Lied vom „Zugvogel" ‹op. 6 Nr. 3›, von der „Einsamen" ‹op. 9 Nr. 2›, als „Stimme der Sehnsucht" ‹op. 19 Nr. 1› und ist noch in der Vertonung von Lienhards „Abendrot" ‹„Mir ist nach einer Heimat weh, die keine Erdengrenzen hat", op. 24 Nr. 4› der alte und eine. Er lebt in der Agnes des „Armen Hein=rich" als christliche Liebesintention des sehn=süchtigen Sich=Hinab=Neigens zu Erde und Leid, und pantheïstisch gewandt in der Minne=leide der „Rose vom Liebesgarten", der „im Herzen die Sehnsucht brennt und glüht: wo fänd ich ein Königsgespiele?" Was auch die Inspiration an Einfällen schenken mag, alles bleibt Ausdruck der einen Seele, der es be=stimmt war, sich zu sehnen und im Sehnen zu reifen. Auch der Palestrina ist, was man nicht worthaben wollte, ein romantisches Werk, auch

er aus Sehnsucht geboren. Er kreist um das Geheimnis der schöpferischen Begnadung, durch die menschliche Bedürftigkeit des Göttlichen teilhaftig wird und das Göttliche seine Sehnsucht nach Verwirklichung stillt, und sei es auch nur eine Verwirklichung im Körperlosen der Töne.

Pfitzner ist Romantiker, das Sehnsüchtige die besondere Farbe seiner psychischen Grund=stimmung, und da Musik als unmittelbarer Seelenausdruck keiner anschaulichen Stoffwelt, keines Draußen bedarf, um ihre Welt zu kün=den, so spricht diese romantische Fühlweise sich in den absolut=musikalischen, den Kammer=musikwerken Pfitzners am reinsten aus. Sie sind, vor allem die langsamen Sätze, dem Herz=punkt am nächsten gelagert, der diese ganze klingende Welt aus sich entläßt, sie können, platonisch gesagt, als die Idee von Pfitzners Ge=samtwerk angesprochen werden. Wer mit sei=ner Musik langhin vertraut gelebt hat, wird immer wieder zu diesen, der Zahl nach spär=lichen Gebilden zurückgezwungen, fühlt einen immer stärkeren Strom inneren Lebens von ihnen ausgehen.

Doch freilich dürfte es nur den wenigsten gelingen, sich als Neulinge intuitiv in dieses Zentrum hineinzuversetzen und gleich von ihm aus den Weg durch das Reich der Pfitznerschen Kunst zu nehmen. Für solche gäbe es gewiß keine Schwierigkeiten und Probleme mehr, denn

man findet sich im Ganzen einer Welt zurecht, wenn man ihre Idee kennt. Aber wir meinen, daß selbst nicht allen Absolut-Musikalischen dies schönste und mühelose Glück zuteil werden dürfte, den meisten wird sich erst über die Bühnenmusik und die Lyrik Pfitzners die geheime Zelle seiner musikalischen Schau, die zugleich reine Seelenschau ist, in ihrem Gehalt erschließen.

Nun zeigt Pfitzners Schaffen, soweit es dem Wort und damit dem Sichtbaren verbunden bleibt, eine Fülle von Zügen, die man für gewöhnlich im Auge hat, wenn von Romantik geredet wird. Die Stoffwelt seiner Lyrik, diese innige Hingabe an Weiten und Wälder, Glockenklang und Gipfelrauschen, nächtliche Einsamkeit und stilles Schwärmen, heimliche Brunnen und vollen Nachtigallenschlag, sie beginnt zu reden, noch einmal heraufbeschworen von den herb-süßen Klangwundern dieser reifen, wissenden Kunst. Und im Armen Heinrich wird Rittertum und Kirche, schlichte Gefolgschaftstreue und fromme Einfalt, adlig-stolzes Reckentum und christlich-demütige Weltentsagung durch Ton-

zauber zu neuem Leben erweckt, nicht anders wie in der Rose vom Liebesgarten die Lichtasen, Elfen und Zwerge mit ihren Schimmern und Wundern.

Doch was alle selige Verschwärmtheit durchklingt und zur Einheit bindet, ist und bleibt die Stimme der Sehnsucht. Diese Welt, zu schön, als daß sie nicht bloß erträumt sein könnte, ist ein Spiegelbild der Fantasie, ist Legende.

Wäre sie wirklich und wahrhaft da und seiend, voll Ungenügen kehrte sich die schweifende Seele des Romantikers von ihr ab, denn „nur wo du nicht bist ist das Glück", und die Vergangenheit wird erst schön, wenn sie als verklärtes Wunschbild der Sehnsucht aufleuchtet. Zum Romantiker gehört art-notwendig die Abkehr von der Gegenwart, die für ihn, den rastlos Bewegten, nie eine Wünschbarkeit bedeuten kann. Romantische Sehnsucht nach dem schönen Ehemals hat zu ihrem Korrelat die Gleichgültigkeit, ja den Haß auf d i e s e Zeit, in der der Romantiker seinen Alltag zu leben gezwungen ist. Wäre diese Gegenwart gut, vermöchte der Romantiker sie zu bejahen, so wäre ihm der Wider-

stand genommen, an dem sein eingeborenes Un=genügen sich stets von neuem bekräftigt. Der Romantiker, der ein Genügen gefunden hätte, wäre kein Romantiker mehr, denn im Genügen wohnt die Ruhe. Er ist stets von jener Welt — einer aus Fantasie gewirkten Verklärung irgendeiner Vergangenheit, die vor seiner ir=dischen Lebensspanne ablief, oder einer ewig geglaubten, in die Zukunft entrückten, die nach dem irdischen Leben beginnen soll.

Wir kommen damit auf einen für die Er=kenntnis alles romantischen und somit auch des Pfitznerschen Wesens tief eigentümlichen Zug. Der romantische Mensch ist nicht nur der von Grund aus bewegte, sondern immer auch, je mehr er Romantiker ist, der christliche Mensch. Novalis und Eichendorff sind es gewesen, Schopenhauer hat man mit hohem Anrecht einen christianissimus genannt, und auch Pfitzners Art bleibt von christlicher Einstellung auf die letzten Dinge unzertrennlich. Gewiß nicht im dogma=tischen Sinn. Wir sprechen hier von christlicher Lebenshaltung wie vordem von der romanti=schen Seelenlage, abzüglich der symbolischen

Welt, an der sie offenbar wird. Und da kann man sogar sagen: je mehr ein romantischer Mensch sich an die festen Zeichen und Sinnbilder klammert, in denen das christliche Grunderlebnis zu fester Form gerann, einer Form, die im Lauf der Jahrhunderte starr und schließlich leer wurde, um so weniger ist sein Romantikertum ein starkes, im sichern Instinkt verhaftetes. Die bekanntesten Fälle romantischen Konvertitentums zeigen das deutlich genug. Friedrich Schlegel, wie ausschlaggebend für die geistige Fixierung der Frühromantik auch immer, ist doch der kindlichen, schlafwandelbaren Sicherheit des fühlenden Novalis an Kraft und Wert nicht vergleichbar, Eichendorff überragt um ein Gleiches und aus dem nämlichen Grunde den zerklüfteten, zwischen Genie und Fratzentum in der Schwebe bleibenden Brentano, und was Richard Wagner anlangt, so wünschten wir wohl, daß auch in weiteren Kreisen die Einsicht dämmerte, wie sehr bei ihm christliche Tendenz, isolierte Bühnenwirkung bleibt, was bei Pfitzner als christlicher Instinkt die Einheit von Musik und Drama, wenigstens vom Gehalte her, verbürgt.

Für Pfitzner legt sich, in radikaler Trennung, der ganze Umfang der erfahrbaren Wirklichkeit in eine Stoff- und eine Geistwelt, eine bloße Seins- und eine höhere Wertsphäre auseinander. Diese tief christliche Erlebnisform war ihm von Natur mitgegeben, sie ist von seinem Romantikertum nicht zu trennen, ist mit diesem und als dieses ein a priori seiner persönlichen Erfahrungen, sie gehört zu seiner Welthaltigkeit.

Denn Pfitzner leidet wohl und litt von je an der Welt, seine Werke sind bis zum Rand gefüllt mit Schmerz, Entsagung, Verzicht, aber es wäre doch wenig damit getan, wenn nur sein persönliches Leid den Anstoß zu seiner Werktätigkeit gegeben hätte. Vielmehr war er ein solcher, in dem das Weltleid, ein durchaus objektiver, überpersönlicher Bestand der christlichen Ära, sich spiegelt, und nur diese Strahlung wirft Pfitzner, in künstlerischer Form gerundet, in die Welt zurück. Man schreibt nicht als Zweiundzwanzigjähriger — ein Alter, in dem auch ein zarter, skeptischer, auf menschlichen Rang und seelische Würde bedachter Mensch sich billig noch manches von dieser Welt erwartet und erhofft —

man schreibt nicht als eben erwachter Jüngling, vor dem die Erde im Morgenglanz liegt, ein Werk wie den Armen Heinrich, von dieser gründigen Einsicht, diesem sichern Wissen um das Leid, wenn man es nicht nötig hat und von Natur dazu ausersehen und gezwungen ist. Nicht empirische Erlebnisse, nicht fruktifizierte Schopenhauer-Lektüre, Pessimismus der Stimmung, die jeden Augenblick in ihr Gegenteil umschlagen kann, nicht musikalische Einfühlung in ein zur Komposition bestimmtes Textbuch ließen den Armen Heinrich entstehen, sondern jene christlich-romantische Welthaltigkeit, die in Pfitzner ihren spätesten musikalischen Verkünder hat.

Diese Zerspellung der Wirklichkeit in ein dumpfes, triebhaftes, elementarisch umgetriebenes Stoffreich und ein helles, geistiges, in sich gefestigtes, übergeordnetes Reich der Werte, zu dem sich die Sehnsucht der in Erde und Körper verfangenen Seele spannt, sie beherrscht Pfitzners gesamte Bühnenkunst, vom Armen Heinrich über die Rose vom Liebesgarten und das Christelflein bis hin zum Palestrina. Sie ist nicht bloße Entwicklungsphase seines inne-

ren Weltbildes — etwa nachdem er beim Abspulen des irdischen Knäuels zu Schaden gekommen wäre —, sondern ein Instinkt, den er auswirkt, unbekümmert, ob Frau Welt und ihr geschäftiger Troß scheel dazu sieht. Solche Christlichkeit ist heute, beim Verebben der romantischen Flutwelle, so selten geworden, daß man auch dort, wo sie noch unverstellt in die Erscheinung tritt, unwillkürlich ein Ergebnis der Resignation oder des Ressentiments vermutet.

Da soll die Grundidee des Armen Heinrich einer längst überwundenen Weltanschauung angehören, der Palestrina ein mattes und müdes Werk sein, den Liedern Pfitzners das eigentliche Lebensblut fehlen! Wir argwöhnen, daß diese Urteile, die den Künstler und seine Kunst zu treffen vermeinen, in Wahrheit dem seelischen Gehalt, dem christlich-romantischen Sosein Pfitzners gelten. Und man ärgert sich eben deshalb an diesem Gehalt, weil er so gar nicht matt und müde und gestrig, sondern so voll und lebendig und eigenrichtig seinen Werken entströmt. Nur freilich, daß es nicht ihre Wirk-

lichkeit ist, die sich da auftut, und nicht ihr Lebensblut, das da quillt.

Doch unsere Gebildeten und ihre kritischen Schrittmacher haben wenig Veranlassung, über eine ihnen nicht mehr zusagende Weltschau und Menschlichkeit die Nase zu rümpfen. Wenn sie wenigstens in ihrer Sphäre Ganze und Gegründete wären — man könnte dann ihren Verdikten gegen eine Kunst von anderer Grundstimmung etwas mehr Gewicht beilegen. Aber stehen diese Realisten und Diesseitigen wirklich „mit festen markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde", wenn sie auch in jenem Reiche kein Bürgerrecht besitzen? Nein, sie haben auch keine tellurische Tiefe, suchen und preisen auch in der Musik die Surrogate an Stelle der Substanzen, verwechseln das Laute mit dem Kräftigen, das Farbige mit der Fülle und, nicht zuletzt, die Leidenschaft mit der Aufgeregtheit. Schon die Musik von dieser Welt ist verfälscht und verkitscht, es gehört ein gesundes und unbestochenes Urteil über sie zu den Seltenheiten. Wie will man gar Pfitzners Musik gerecht werden, die so fern und fremd

aus jener Welt in die Ohren der Lustigen und Leichten hineinklingt? So hat man ihr kurzer Hand die Fülle und Leidenschaft abgesprochen, denn wie könnte ein Jenseitiger und Langsamer Fülle und Leidenschaft besitzen?

Und doch verträgt sich beides gar wohl mit Pfitzners Lebensrhythmus. Dieser Meister ist nirgends reicher und von größerer dynamischer Gewalt, als wo er langsam und leise, herb und jenseitig ist. Im zweiten Akt des Armen Heinrich, im zweiten Vorspiel des Christelflein, im Vorspiel zum dritten Akt des Kätchen von Heilbronn, in den Liedern op. 6, Nr. 3 (Zugvogel), op. 15, Nr. 3 (An die Mark), op. 21, Nr. 1 (Herbstlied von Hebbel), in den langsamen Kammermusiksätzen ist mehr Leidenschaft, d. h. spontan sich auswirkende, gedrängte und gespannte Seelenfülle, als in dem Übermaß und instrumentalen Aufgebot moderner Orchestergaloppaden.

Es war ein genialer Instinkt, der Nietzsche das Tempo der großen Leidenschaft im Andante wiederentdecken ließ, nachdem man es so lange fälschlich nur im Allegro gesucht hatte.

Vielleicht findet man von dieser Einsicht aus auch den Zugang zu Pfitzners spezifischem Tempo. Kann nicht im ruhigen, anhaltenden Leuchten so starke Glut sein wie im flammenden Feuer, muß die Sprache der Seele welk und müde werden, wenn sie darauf verzichtet, das irdische Leben zu schmücken und zu feiern?

Ginge es mit rechten Dingen zu, so müßte man in dem, was an Pfitzner so oft bemäkelt wird, gerade das Wahrzeichen seiner stetigen und starken Leidenschaft finden. Er hat vermocht, von seiner seelischen Grundspannung aus auch das Sprödeste, seinem schöpferischen Willen Fremdeste, nämlich das Tonmaterial, so zu bezwingen und umzuformen, daß es zum Gleichnis seiner jenseitigen Welt tauglich wurde. Und das in einer Zeit, wo Wagners Orchester aus diesem an sich schon sinnlichsten Kunststoff das Letzte an Süße und Verführung herausgepreßt hatte, was er hergab.

Wagners musikalische Emotionen sind ja zumeist im Sinn einer so jenseitigen Sehnsucht gedeutet worden, wie wir sie für Pfitzner charakteristisch fanden, er selbst hat sich so verstehen wollen, aber wie sehr bleibt sein Klangreich für unbestochene Ohren von dieser Welt. Man höre nur einmal seine Musik absolut, ohne die Bühnenvorgänge dort oben, die sie begleiten und nur zu oft Lügen strafen, man vergegenwärtige sich neben dem sinnlich betörenden Glanz, der schillernden und fettigen Pracht seines Orchesters die diskrete, verhaltene, jeder agaçierenden Wirkung beinah ängstlich aus dem Wege gehende, so gern in fremden und schneidenden Harmoniefolgen, in leeren, gleichsam spirituellen Intervallen schreitende Tonsprache Pfitzners, deren stilistische Entwicklung zu jener vollen Kongruenz seines Weltfühlens mit dessen musikalischem Ausdruck hindrängt, die in der großartigen Askese und Transzendenz des Palestrina erreicht ist —: wer nicht das Wollen und die persönliche Deutung mit der Leistung und dem sachlichen Befund verwechselt, wer in einer Tonwelt den Geist

zu spüren weiß, der sich ihrer zur Aussprache bedient, kann den Unterschied mit Händen greifen.

Pfitzner kommt einmal, im Vortrag über den Parsifalstoff und seine Gestaltungen, auf den Begriff der Enthaltsamkeit zu sprechen. Er will bei Wagner „wahre Keuschheit, ja Askese" finden und sieht in seinem Parsifal den „ersten lebensverneinenden Gralshelden. Er verbannt die Geschlechterliebe, er verschließt den Quell der Sehnsucht, den er als Quell alles Übels erkennt, und alsbald tritt an die Stelle blühenden Lebens das Nichts. Den Genuß und die Üppigkeit entpuppt er als Vergänglichkeit. Er zeigt den furchtbaren Ernst des Daseins auf. — Wem dieses als zu ernst oder gar töricht erscheint, wer noch nicht einmal theoretisch verneinend gesonnen ist, der hat jedenfalls die Blumenmädchen auf seiner Seite . . ."

Wen charakterisiert Pfitzner da? Im Ernst, auch Wagner hat die Blumenmädchen auf seiner Seite, in jener Ballettszene, im ganzen Bühnenweihspiel, und nicht nur da. Zugegeben, daß er „theoretisch verneinend gesonnen" war, aber mit Theorien kommt man in der Kunst nicht

weit, und Wagner ist, als Musiker jedenfalls, sehr weit gekommen.

Es wäre unstatthaft, gegen Pfitzners Wagner-Enthusiasmus aus Prinzip zu polemisieren, aber man gerät in Gefahr, den eigentlichen Gehalt seiner Bühnenkunst zu verkennen, wenn man sie immer nur durch das spiegelnde Medium dieser Verehrung sieht. Daß Pfitzner das Instinktgeheimnis der Wagnerschen Musik verborgen bleiben konnte, daß auch er der Selbstinterpretation verfiel, die Wagner seiner Musik von der Szene her angedeihen läßt, daß er nicht merkte, welcher Bruch hier zwischen Orchester und Bühne klafft, das ist freilich ein schlagendes Beispiel für die alte Wahrheit von der zwanghaften Selbstsüchtigkeit der eingeborenen Künstlernatur. Was auch in den Kreis eines Schaffenden tritt, nimmt unwillkürlich Farbe, Form und Maser seiner eigenen Art an, er mag noch so objektiv gesinnt sein, er kann gar nicht anders, als das gesamte Draußen von sich aus umzusehen, umzudeuten, so wie es sein bildnerischer Drang ihm befiehlt, und wo ihn dieser verläßt, da erlebt er nicht mehr als Künstler.

Nein, Pfitzner hat an der oben zitierten Stelle nicht von Wagner und seinem Parsifal gesprochen, man müßte denn als Wortdrama geben, was von der Musik her erst sein eigentliches Leben und seine Beseelung empfängt. Und diese musikalische Beseelung redet eine völlig eindeutige Sprache. Es gehört zum Wesen der Musik als reinen Seelenausdruckes, daß sie sich nicht zu verstellen vermag, sie kann keine Masken vornehmen und täuschen, sie kann sich nicht verkleiden, denn Kleid und Maske gehören zur sichtbaren Welt. Versucht sie es trotzdem, schämt sie sich ihrer hüllenlosen Nacktheit und hat sie gar Grund sich ihrer zu schämen, dann kommt es wohl zu einem Seelen-Fasching, an dem Dekadenzpsychologen ein ergiebiges Feld tiefschürfender Analyse finden können, den auf Treu und Glauben hinzunehmen aber nur der anima candida des Künstlers wohl ansteht.

„Dieser Nietzsche" — wie Pfitzner in seiner Busonischrift einmal auffährt — ist denn doch auch „in bezug auf Musik" sehr ernst zu nehmen, und sein Abfall von Wagner beweist gewiß nicht nur — wie Pfitzner vermeint — in be-

zug auf den Abfallenden etwas, nämlich „daß er die Hauptsache, das Tiefste und Schönste bei Wagner nie verstanden hat". Als ob nicht eben Nietzsches Einsicht gerade in das Tiefste, Verfänglichste bei Wagner längst zum Allgemeingut deutscher Bildung gehörte, als ob irgend jemand, dem es ernst um die gegenwärtige Stunde des deutschen Menschen ist, um Nietzsche herumkäme! Nein, Pfitzner ist gewißlich ein Mensch des schönen Ehemals und des Jenseits von dieser Welt, edler Nachfahre und letzter Romantiker. Und so wenig ein Zweifel darüber sein kann, daß Nietzsche, der geschworene Feind des großen Schauspielers Wagner, des typischen Verdrängers einer unselig schwelenden Sinnlichkeit, der seine Bühne auf Geist abstellte, zu Pfitzner und seiner eindeutig geistigen Kunst ja gesagt hätte, so gewiß ist es, daß Pfitzner an jener Stelle über den Parsifal sich selbst und seine Musik charakterisiert hat.

Wie kommt es denn, daß Wagners Parsifal und Tristan noch immer in Scharen ein Publikum anlocken, dessen große Masse doch den geistigen Problemen, der Metaphysik von Wagners

Bühne so fern wie nur möglich steht? Wie viele sind es denn, die wirklich um den Gehalt wissen, der in der großen Zwiesprache des zweiten Tristan-, in der Kundryszene des zweiten Parsifalaktes sich logosmäßig, als Sprache verlautbart? Steht ihre Mentalität auch nur in losem Zusammenhang mit dieser spekulativen Geistigkeit? Wie viele selbst der gefeierten Sänger des Tristan, der Isolde, der Kundry wußten und wissen um diesen Gehalt? Man sei doch ehrlich und gestehe endlich ein, was ein offenes Geheimnis ist. Diese Begeisterung auf den Brettern und im Publikum hat mit Geist sehr wenig und mit der sublimen Geistigkeit der Dialoge, die Wagner seine Figuren führen läßt, noch weniger zu tun. Es ist die Musik, die Musik von dieser Welt, durch deren deutendes Medium hindurch sie verstehen oder vielmehr mißverstehen, ein Mißverständnis, dem Wagner seinen Erfolg bei der Menge verdankt und über dessen tiefe Gegründetheit in der Parallelität seines Musik gewordenen Instinktes mit den Instinkten dieser selben Menge unter Einsichtigen längst kein Zweifel mehr waltet.

Und wie kommt es, daß ein so ganz anderes Publikum den Zuschauerraum füllt, wenn der Arme Heinrich oder der Palestrina gegeben werden, daß der Arme Heinrich, nach einem Vierteljahrhundert, noch nicht populär wie der Tristan ist, daß auch der Palestrina nie so populär werden wird und werden kann wie der Parsifal? Liegen die geistigen Probleme von Pfitzners Bühne so weit von der Wagners ab, sind sie nicht vielmehr verwandte? Und Pfitzner soll ja auch der berufene Nachfolger Richard Wagners sein, eine Anschauung, der die äußere Gestalt seiner Bühnenwerke und ihr Wortgehalt einen starken Schein des Rechtes geben. Liegt es wirklich nur daran, daß der Bedarf gedeckt ist und die Bequemlichkeit der Durchschnittsgenießer lieber die Wagnerschen Opern wieder und wieder hört? Oder liegt es an der mangelnden Bühnenwirksamkeit der Pfitznerschen Musikdramen? Aber geht in Wagners Parsifal und Tristan, die, wir wiederholen es, die Häuser füllen, wirklich mehr vor? Welches Theatergeschehen bei Wagner überbietet die Rose vom Liebesgarten? Und steht das Schlußbild des

Armen Heinrich dem des Parsifal an Bühnen-gerechtheit nach, gibt es im zweiten Akt des Palestrina weniger zu sehen als im Tristan? Und man langweilt sich ja auch in jenen Szenen bei Wagner nicht, wo so gar nichts „vorgeht", der zweite Akt des Tristan wird geliebt — wir fürchten, es sind allzu viele darunter, die im zweiten Akt des Armen Heinrich oder der Geisterszene des Palestrina vor Langweile zu sterben vermeinen.

Die Erklärung für diese Tatsache, die man mit ironischer Skepsis hinnehmen kann, aber beileibe nicht vertuschen oder gar aus der Welt schaffen soll, liegt in dem artverschiedenen Gehalt der Musik Wagners und Pfitzners.

Wenn bei Pfitzner die Gestalten seiner Bühne das Leben verneinen, so verneint es die Musik auch; wenn die Handlung sich ganz ins seelische Geschehen zurückzieht, wie im zweiten Akt des Armen Heinrich, so zieht sich auch, möchte man sagen, die Musik zurück, sie wird ebenfalls leiser, durchsichtiger, spiritueller; wenn die Geister im Palestrina erscheinen, so kommt auch die Musik ganz aus jener Welt, sie hat den

letzten Hauch des Irdischen abgestreift, man vergißt fast, daß sie sich des sinnlichsten Kunstmittels, des Klanges, bedient.

Wenn aber bei Wagner die Gestalten seiner Bühne das Leben verneinen, so weiß seine Musik, die ihr Publikum kennt, für diese unstatthafte Geste schadlos zu halten, mag sie als Musik so gut und grandios geraten sein wie die berühmte Tristanszene des zweiten Aktes; wenn sich bei Wagner die Handlung ins Innere zurückzieht, so wird die Musik wohl auch leiser und durchsichtiger, aber ob sie spiritueller wird, das ist eine Frage, die freilich je nach dem Grade, was einer als geistig erlebt und ob er des Geistes als einer Weltkraft je gewärtig wurde, verschieden beantwortet werden wird. Auch diese Welt behauptet ja ihren Geist zu haben, und sie hat ihn ohne Zweifel, nur daß es noch einen andern Geist gibt, jenen, den Wagner zweifellos meinte und zu dem sich dieser tief erdbefangene Mann ein ganzes Leben lang hinsehnte, den er auf der Bühne zu beschwören suchte, der aber in die Lymphe seiner Musik nicht einging — denn er ist von jener Welt.

Der Bruch zwischen Sein und Wille, Leistung und Charakter, in der romantischen Welt ein überaus häufiger und bei Wagner das Fundament seiner Existenz, er hat bei Pfitzner nicht statt. Bis in die Außenbezirke seiner geistigen Persönlichkeit ist die Form eindeutig vom Wesen her bestimmt und nur dessen Ausdruck. Seine Schriften sind nicht eine „Schule der Klugheit" — als solche entlarvte der divinatorische Blick Nietzsches auch die verdächtige Schreibgeschäftigkeit Wagners — sondern eher das Gegenteil, wenn anders Klugheit etwas ist, das mit Vermittlung, Nachsicht, Geschmeidigkeit zu tun hat. So wenig Pfitzners Kunstwerke entgegenkommen und einen praktischen Seitenblick auf die Wünsche, Gewohnheiten, Schwächen des Publikums verraten, so wenig ist der Schriftsteller Pfitzner ein praktischer Mensch. Die captatio benevolentiae hat dieser Künstler, als er von seinen eignen Angelegenheiten und Nöten zu schreiben sich anschickte, ganz außer acht gelassen.

Aber wir wollen uns dieser radikalen Gesinnung Pfitzners freuen, denn sie greift wirk-

lich bis zur Wurzel und zum Grund. Mensch von objektivem, völkischem, normhaftem Gehalt, waren seine eignen Angelegenheiten eben immer auch solche seines Volkes und seiner Kunst. Und wer in einer Zeit der Zersetzung und des Relativismus so unzeitgemäß deutsche Eigenschaften bekundet, wie es Pfitzner in seinen Werken und Schriften tut, der kann wohl seinem empirischen Ich, seiner Privatperson, aber niemals seinem intelligiblen Charakter und nur für Kurzsichtige der Sache schaden, für die er kämpft, wenn seine Ehrlichkeit bisweilen zur Grobheit, seine Gründlichkeit zur Schulmeisterei, seine Treue zur Starrheit wird.

Die unbedingte Reinlichkeit, der christlich asketische Einschuß seines romantischen Wesens, das stete Pochen auf die höhere Wertsphäre, ungeachtet ob die gegebene Welt sich solchem Willen zu fügen gesonnen und geeignet ist, sie bekundet sich im Zusammenstoß mit dieser selben Welt als Lebensfremdheit eines Unpraktischen.

Und doch ist gerade Pfitzner vor der Idee derjenige, der das Leben und die Einsicht hat,

und nur die Rücksichtslosigkeit und Unbekümmertheit, mit der er dieser Idee, wenigstens im Prinzip, überall Geltung zu verschaffen sucht, hat ihm den Ruf eines Eigenbrötlers und Nörglers eingetragen. Aber ob Pfitzner sich über eine scheinbar so periphere Frage wie die Bühnentradition verbreitet, ob er den Ursprung der musikdramatischen Form zu ertasten oder dem Charakter der abendländischen Musik seine entscheidenden Merkmale abzulauschen versucht, es ist immer eine sachliche Forderung, die ihm die Feder in die Hand zwingt, und was diesen innerst sachlichen Menschen nicht bewegt, das schreibt er nicht, so wenig er komponiert, weil er es kann. Die Welt der Sachen und Normen erzwingt sich in Pfitzner Rede, und was dann als Werk oder Schrift zutage tritt, ist von hoher ethischer Würde und Fülle, aber keineswegs borniert und eitel ichsüchtig. Man muß wohl „im Leben" stehen, um aus Pfitzner dergleichen herauszuhören und herauszulesen.

Pfitzner ist, wie ein ungewöhnlich reiner Typus des romantischen und christlichen Menschen, auch ein ungewöhnlich reiner Fall von Künstler=

tum. Er sagt einmal in jenem Parsifalaufsatz — und das Gleichnis rührt nicht durch Zufall an die christliche Sphäre —, er sagt da vom Gral: „Können wir in ihm nicht auch die Kunst erblicken? Ich meine jetzt nicht die Kunst, die wie der Wolframsche Gral Speise warm und Speise kalt spendet, sondern diejenige, welche für profane Blicke unsichtbar und profanen Schritten ewig unnahbar ist. Sie schwebt wahrhaft frei in der Luft herum, sie ist nicht willkürlich auffindbar, sie lebt ihr wahres Leben eigentlich nur in den wenigen Köpfen, wo Verständnis, in den wenigen Herzen, wo Gefühl für sie ist, die sparsam über die Jahrhunderte verteilt sind."

Aber kann man denn, wie immer es um jene bestellt sei, die Kunst nur hinnehmen und genießen, diese Gesinnung so häufig unter denen antreffen, die sie schaffen und auswirken? Bleibt nicht auch unter Musikern und Schauspielern, ja unter Komponisten und Dichtern das prozentuale Verhältnis ein ähnliches, wie es Pfitzner für das Publikum feststellt? Er weiß doch selbst, wie es um die durchschnittliche „moralische Be-

schaffenheit" unsrer Opernsänger bestellt ist: „Das gibt es am allerseltensten, daß ein Sänger, wenn er vor einer neuen Aufgabe steht, sich erst einmal die Dichtung hernimmt, sie, ohne an seine Rolle zu denken, liest, in Ruhe, mit Interesse an der Sache; dann seine Aufgabe in Gedanken mit sich herumträgt, seine Phantasie damit beschäftigt; nur so — wenn überhaupt — könnte ihm seine Gestalt richtig aufgehen, im Zusammenhang mit dem Ganzen." Und wo sind die Spielleiter, die von der Tradition so denken: „Gilt es einmal, die Tradition im Sinne von Gewohnheit, die der richtigen Wiedergabe des Werkes nachzuspüren zu faul ist, zu bekämpfen, so ist es ein geradeso wichtiger Kampf, der gegen die Willkür zu führen ist, die nur, um es anders zu machen, nach den Forderungen des Werkes nicht fragend, das Alte umwirft."

Kein Zweifel, dieser Hinweis auf das freie Schweben, auf die Selbstgenugsamkeit der Kunst, diese strenge Sachlichkeit, die zugunsten des objektiven Ganzen jedes subjektiv lässige Histrionentum von der Bühne verbannt wissen will, diese treue Hingabe an das Werk, die an

eine Norm, an die Möglichkeit einer „richtigen“ Wiedergabe glaubt: sie bekundet ein ungewöhnlich reines, konzessionsloses Künstlertum, das zugleich als echt deutsches Künstler- und Menschentum angesprochen werden muß, wie es wirklich nur in wenigen Herzen und Köpfen unsrer Zeit noch lebt. Es sind die ersten Vorboten einer neuen deutschen Stunde und die späten Ausläufer der letzten, von einem überpersönlichen Gemeinschaftsgefühl getragenen Epoche deutschen Geisteslebens, der romantischen Spanne, die sich in dieser Gesinnung begegnen. Und beide Welten, wie verschieden auch in ihren Zielen und ihrem Wesen, entsteigen demselben deutschen Grunde.

Es steht nicht in den „Jahrbüchern für die geistige Bewegung“, obwohl es da stehen könnte, sondern in Pfitzners Buch vom musikalischen Drama, was wir zum Beweis dieses brüderlichen Hinübergrüßens aus einer sinkenden in eine aufsteigende Welt hier anführen möchten: „Scheint es doch, als ob auf dem ewig umgepflügten Boden unserer Tage jedes ruhige Wachstum mehr als je erschwert ist. ‚Wo die

Natur am innigsten wirken will', sagt Feuchtersleben, ‚da zieht sie sich ins Verborgene zurück. Den Samen entrückt sie dem Lichte, das Weizenkorn begräbt sie in die Erde, daß es dort keime; den Leib des Menschen erneut sie im nächtigen Schlafe und aus der Tiefe seines Geistes schafft sie geistiges Leben.' Heute, wo Kunst Mode ist, beleuchtet ein verhängnisvolles ‚Interesse' alles Werdende schon grell im Keim, belauert es und stürzt bei jedem Neuen aus allen Löchern; verhängt sofort über jedes neue Werk Scheintod oder Scheinleben, läßt den Langsamen am Wege, peitscht den Schnellbereiten wie einen Knecht zum Dienst und verbreitet allenthalben den Geist der Oberflächlichkeit, indem es vorgibt, das Tiefe zu suchen. Auf dem Marktgewühl des Tages erschallen Rufe nach dem Monumentalen, dem Heiteren, dem Märchen, der realistischen Wahrheit, nach diesem und jenem soundso beschaffenen; und wenige begreifen, daß alle diese Sehnsüchte und Wünsche nur erfüllt werden können durch eine von diesen u n a b h ä n g i g e und unberührte Produktion."

Durch eine vom Marktgewühl des Tages

und seinen Wünschen unabhängige und unberührte Produktion! Nie hat Pfitzner anders produziert, er war in Wahrheit, um Verse des großen Dichters unsrer Tage mit innerstem Recht auf ihn anzuwenden:

> Nur stiller Künstler, der sein Bestes tat,
> Versonnen wartend bis der Himmel helfe.

Und wenn, in schönem Austausch, von diesem Dichter gelten darf, als wäre auf ihn gemünzt, was Ighino von Palestrina singt:

> Sein echter Ruhm, der still und mit der Zeit
> Sich um ihn legte wie ein Feierkleid,
> Sollt er dafür wohl gar noch dankbar sein —
> Ein Heiliger für seinen Heiligenschein?

so ahnen wir, aus welchen Tiefen sich deutsches Geistesleben von je zum Lichte rang, und daß nur um den Preis der Abseitigkeit und Einsamkeit das hohe Gut erkauft wird, deutsche Gestalt und deutsches Werk aus dem flüchtigen Zeitstrom zu festerer Geltung zu retten.

Pfitzners Abseitigkeit hat mit einer Flucht vor dem Leben so wenig zu tun, wie das betont Aristokratische seiner Kunstauffassung mit Artistik und Verfall. Transzendent ist diese

Abseitigkeit gewiß, aber in dieser Transzendenz ist mehr Leben und typisch deutsches Leben verfangen wie in dem „Marktgewühl des Tages“ und dem dernier cri der Stunde. Dem Künstler liegt es ob, durch die Fehden und Tendenzen der Weltsüchtigen den Geist und das bleibende Wesen zu retten und zu wahren, dem deutschen Künstler liegt diese Pflicht bei dem besonderen Charakter des deutschen Volkes, der gern ins Weite und Fremde schweift, weil er seinen eigenen Umfang noch nicht ausgelotet hat, ganz besonders ob, und in einer Zeit der allgemeinen Ratlosigkeit und Verirrung wird diese Pflicht zum obersten Gebot. Ein Gebot, das Pfitzner nicht aufnimmt in seinen Willen, das nicht von außen an ihn herantrat, sondern das er in seinem führerischen Wesen, seiner klaren Schau, seinem überpersönlichen Gefühl von Deutschsein vorfand. „Man kann im Leben der Völker Aristokratien abschaffen, aber die Aristokratie der Natur, der Kunst, kann man nicht abschaffen; man kann nur sagen, sie wäre nicht da, und in Deutschland kann man das sogar glauben.“

Pfitzner, der edle Nachfahre romantischen Lebens, ist mit der Bewegung Stefan Georges, des Vorfahren einer neuen deutschen Gesamthaltung Geistes und der Seele, darin eins und einig, daß ein stets waches Gefühl für das Organische ihrem Schaffen Form und Resonanz, ihrem Tun Rückhalt und Richte gibt. Ob und wie weit diese Resonanz noch reicht, für wie viele diese neue Richte erst verpflichtend ist, kümmert sie nicht. Organische, normhafte Menschen, leben sie ihr Leben von innen nach außen, als romantisch=christlicher Bewahrer der eine, als klassisch=heidnischer Erneurer der andere, aber beide gleich deutsch, gleich fremd dem antideutschen, chaotischen, zivilisatorischen Getriebe ihrer technischen Umwelt, deren Wortführer in Kunst und Leben von der Peripherie zum Zentrum hin zu bessern versuchen.

„Unser Leben wird immer maschineller, immer nüchterner, aller Innerlichkeit abholder; die Bestrebungen gehen nach Vervollkommnung im äußerlichen Sinne auf jedem Gebiet. Das Leben wird immer schneller, die Menschen leben immer zweckmäßiger, haben immer weniger Zeit. Auf

die Kunst kann dieses nur sehr einseitig förder=
lich wirken, indem es nur der technischen Seite
derselben zugute kommt. Bei der rapiden Ent=
wicklung aller sonstigen geistigen Lebensele=
mente glaubt die Kunst nicht dahinten bleiben
zu müssen, und dies erzeugt das Phänomen
einer, ich möchte sagen, geistigen Kunstströmung,
die sich in krampfhaft hastigem Suchen nach
neuen Kunstwerten und =anschauungen äußert.
In der Tat sehen wir beinahe alle fünf Jahre
oder knappe Dezennien neue Kunstrichtungen
in Wort und Tat auftauchen, die gewöhnlich
alles andere Daseiende oder Gewesene scharf
ablehnen. Zugegeben, daß die Technik auch
der Künste von dem regen Zeitgeist profitiert,
so muß doch eigentlich das Tiefste, die Seele,
die Innerlichkeit der Kunst in unserer Zeit arg
zu kurz kommen. Sie ist in der heutigen Pro=
duktion schon so zurückgedrängt, daß man sie
kaum noch erkennt."

Pfitzners deutsch-romantisches, auf Abseitigkeit und Innerlichkeit gestelltes Seelentum sieht sich von außen durch einen so starken Gegendruck gehemmt, von einer so umfassenden Widerwelt bedroht, daß er unter dieser stetigen Spannung unwillkürlich zu höherer, reinerer, unbedingterer Wesensdarstellung gedrängt wird. Er zieht sich auf die Hauptsache zurück, sagt nur sie, um die seine Zeit nicht mehr weiß, und sagt sie sparsam, weil zu viel Kraft bei der Überwindung der Widerstände verlorengeht. Wie bescheiden ist das äußere Ausmaß von Pfitzners Schaffen — man denke an Reger und Strauß —, aber in den meisten dieser dreißig Werke eines Fünfzigers schießt so viel Kraft und Reife zusammen, daß die Intensität ersetzt, was an Extensität, an breitem Ausholen und übergreifender Gewalt fehlen mag.

Diese Musik ist in ungewöhnlich hohem Grade inspiriert, von oben gekommen, geschenkt; das Reflexionsmäßige und die Technik, das Wollen und Können tritt immer erst als ein zweites, vom musikalischen Einfall ausgelöstes Moment hinzu. Am Ausgangspunkt des Kompositions-

prozesses und im Mittelpunkt des vollendeten Werkes steht bei Pfitzner allerorten das Motiv, die Melodie: sie ist das Erste und Eigentliche, die Essentia der Musik, eben jene Hauptsache, auf die Pfitzner als Musiker sich zurückgedrängt sah, die seine Kunst so vernehmlich aussagt, daß man zunächst nur an sie, eine Fülle von Motiven und Melodien denkt, wenn sein Name genannt wird.

Es sind die Einfälle, die Gewähr leisten für die Güte, das Karat seiner Musik. Aber daß solche Einfälle überhaupt kamen und oft kamen, das stand nicht in Pfitzners Macht. Er konnte die Musik nicht kommandieren und wollte es nicht. „Es gibt ein gewisses Sich-Erziehen zur täglichen Aufgelegtheit, zur guten Stimmung, die doch in Wirklichkeit so selten kommt. Aber ich bin der Meinung, daß dies tägliche Talent-Kuponabschneiden der sicherste Weg ist, ganz zu verlernen — wenn man es je gewußt hat — was das ist: Inspiration."

Wenn gute Stimmung selten kommt und Pfitzner nur komponiert, wenn er bei guter Stimmung ist, d. h. schöpferisch inspiriert, wer-

den wir uns dann wundern dürfen über die verhältnismäßig spärliche Zahl seiner Werke? Sie ist nichts „Zufälliges“, wie es denn im Leben bedeutender Menschen Zufälle überhaupt nicht gibt. Zu Pfitzner gehört die Sparsamkeit und Gedrungenheit seines Schaffens als ein wesensmäßiger Zug. Er wäre nicht er, wenn er öfter, schneller, leichter produzierte, die Schärfe seines historischen Profils würde verwischt, das sich in seiner herben schweren Deutschheit so rein gegen den Hintergrund der geschäftigen („produktiven“) und glatten Zeit stellt. Vor den Adagios, vor aller langsamen Musik Pfitzners, vor den besten seiner späteren Lieder hat man so ganz das Gefühl des schlechthin Einzigartigen und Außerordentlichen, des in seltenen Stunden vom Genius der Musik noch einmal Geschenkten sie sind so sehr der fast körperliche Niederschlag einer durch Generationen erstreckten, von Generationen gehegten künstlerischen Gesinnung, so ganz Vollendung und Endschaft, letzter, spätester, reifster, zur Reinheit des Anfangs rückgekehrter Ausdruck der Romantik, daß auch das Beste zeitgenössischer Musik nicht

so fühlbar von Schicksalsluft und Einsamkeit umspült ist, möge auch manches Symphonische bei Strauß, mancher Kammermusiksatz von Reger ebenso individuell charakteristisch und künstlerisch befriedigt sein.

Paul Nikolaus Coßmann, der verdiente Herausgeber der Süddeutschen Monatshefte, seit der Schulbank dem Meister in treuer und tätiger Freundschaft verbunden, spricht in seinen Aufsätzen ‹München 1904› beim jungen Pfitzner von einer „wie es damals scheinen wollte unversiegbaren Quelle musikalischer Eingebungen, insbesondere heiteren Charakters". Man kann das heut nur noch mit einer Befremdung lesen, die seltsam von Rührung durchschüttert wird. Was ist doch alles Scheinen und Meinen vor der Unerbittlichkeit und Folgerichtigkeit, mit der sich künstlerisches Sein und geschichtliches Werden zum wirklichen Gewebe der geistigen Gestalt und des geistigen Werkes verdichten. Wer wollte heut, wo Pfitzner den Palestrina vollendet hat und als sein Lebenswerk ansprechen darf, noch davon reden, daß mangelnder Widerhall von außen seine Produktions=

fülle und =freudigkeit geschwächt habe. Im em= pirischen Sinn mag dies ja zutreffend und be= dauerlich sein, aber was bedeutet das private Leben und Schicksal eines Künstlers vor seiner Individualität und objektiven Aufgabe. Es kann sein, daß Pfitzner erst am Widerstand der Um= welt und Gegenwart sich zu klarer Einsicht in sein Wesen und seine Bestimmung geläutert hat, aber schon der Arme Heinrich ist gewiß nicht das Werk eines heiteren und naiven Künstlers, der unbekümmert aus unversiegbarer Quelle schöpft.

Wie das Sehnen gehört zu Pfitzners Urmit= gift das Leid, es gilt von ihm, was der Skalde in Ibsens Kronprätendenten bekennt: ich emp= fing die Gabe des Leids, und so wurde ich Sänger. Pfitzner mußte auch von außen, als Erfahrung, das Leidhafte an sich heranziehen wie der Magnet das Eisen, mußte unverstanden und ohne lauten Zuspruch bleiben, damit sein schöpferisches Wesen sich in den sparsamen Augenblicken des Durchbruchs mit um so höhe= rem Strahl seiner jenseitigen Welt entgegenhebe, um so reiner den Rhythmus seiner vereinsamt romantischen Seele künde.

Den Palestrina hätte ein von dieser Welt gehegter, an Glanz und Ruhm gewöhnter Meister nie konzipieren, geschweige denn ausführen können, und daß er vollendet wurde, ist schließlich wichtiger und von bleibenderem Belang als alles humane Wohlwollen, mit dem man um die Notwendigkeit des strengen und entsagungsreichen Lebens rechten könnte, das die Voraussetzung dieses Werkes bleibt. Der Palestrina ist von der tragenden Idee bis ins einzelne der literarischen und musikalischen Ausführung das getreue Abbild und Gleichnis seines Urhebers, Hans Pfitzners selbst, der in Musik und Leben diese Zeit gegen sich hat, ein Überlebender und Überlebter, der seine Gnadenstunde mit Trübsinn und Drangsal aller Art bezahlen muß, wenn sie ihm auch am Ende eine Art zwanghafter Anerkennung der feindlichen Widerwelt einträgt. Pfitzner bejahte als und im Palestrina dieses Schicksal des Nachfahrentums, sein intelligibler Charakter sah das lediglich Private seines empirisch widrigen Schicksals weit unter sich, es schien ihm genug, als letzter Stein an einen der tausend Ringe Gottes geschmiedet zu werden,

mochte der Hammer des großen Unsichtbaren auch noch so schmerzvoll treffen. Es gelang ihm als Künstler „guter Dinge und friedvoll zu sein“.

Aber freilich ist der Künstler nicht in jedem Augenblick schöpferischer Mensch. Die reinen, unbedingten Stunden sind eingesenkt in die grauen und qualvollen Tage, Wochen, Monde, wo der Gott nicht spricht, wo der Künstler der Zeitlichkeit verfällt, sich notgedrungen mit ihr auseinandersetzt, um in Kampf und Selbst=wehr seine Brachzeit zu überdauern. Bleibt solcher Widerspruch, solches Sich=mit=der=Zeit=Einlassen auch stets ein Reagieren vom Positiven her, so ist es doch stets in näheren oder weiteren Abstand von der eigentlichen Werkzone gerückt, es ist bedingter, relativer, gedachter als das unbedingte, absolute, dem Instinkt entkeimte künstlerische Werk. Und je tiefer sich eine aus einem bestimmten Seelen=tume geborene Epoche ihrem Ende zuneigt, um so breiter sind nun ihre spontanen Zeug=nisse umlagert von einer Schicht des bloßen Sagens, der Theorie, der klaren Einsicht. Im=mer wieder gilt es jetzt erst den Weg frei zu

machen, den Neue, Fremde, zu ihrem Ziel Entschlossene versperren.

So wird der Künstler einer Spätzeit notgedrungen zum Denker. Er muß den Gründen nachforschen, die seinem Werk und seiner Gesinnung auch vom Verstand her das Fundament stützen, das die neue Zeit untergräbt, er muß den Nebel zu zerstreuen suchen, der sein spätes und sparsames Schaffen um Luft und Licht zu bringen droht. Die Zeit macht den Künstler zum Interpreten seiner selbst.

Aber weiß er, darf er wissen, daß es um einen Kampf auf Leben und Tod geht? Pfitzner fragt im Vorwort zu seinen theoretischen Schriften, ob man glaube, „daß es aus Vergnügen geschehe, in der einen Hand die Feder, in der anderen die wegbahnende Haue zu haben, zugleich zu singen und zu dozieren", ob man glaube, „daß es ein primärer Trieb sei, die Arbeit selber zu machen, die andere für den Künstler leisten sollten, mühsam den Umweg zu schreiten, wenn ..." ja, Pfitzner sagt wirklich: „wenn andere auf dem Schloßweg der Väter einherfahren".

Nun ist zwar an dieser Stelle nicht von ihm, sondern von Wagners Schriftstellerei die Rede, dem Kampf um die Geltung des Musikdramas und seines „Ahnherrn". „Richard Wagner, bestätigt als Ahnherr einer neuen Kunstform" — so steht bei Pfitzner zu lesen, und Ahnherren fahren gewiß nicht auf dem Schloßweg der Väter, sondern bahnen ihn für kommende Geschlechter. Aber ohne hier näher auf die Frage einzugehen, ob Wagner in Pfitzners Gleichnis richtig plaziert ist, ob er wirklich in Hinsicht seiner Form ein Ahnherr oder bloß ein Enkel ist —, jedenfalls will Pfitzner an dem Vorgang Wagners seine eigene Lage illustrieren, er erklärt, „es nicht mehr beim schlichten Schaffen bewenden lassen" zu können und bietet seine gesammelten Schriften dar als „eine Seite meines Wesens, die anstatt in lebendiger Tat mit enthalten, verarbeitet und wirksam zu sein, nun gewaltsam abgesondert und entwickelt erscheint. Wer in einer Gesellschaft nicht zu Worte kommt, weil die andern schreien, der versucht abzuwarten und fristet sich die Zeit mit Beobachtungen, wenn er nicht vorzieht, die Versamm-

lung ganz zu verlassen. Der Direkte wird indirekt".

Das klingt skeptisch, und man muß denn doch fragen, ob es sich um ein Noch-nicht- oder um ein Nicht-mehr-zu-Worte-kommen in dieser Gesellschaft handelt? Wer die Antwort darauf in Pfitzners Schriften sucht, wird sie eigentümlich zögernd und zwiespältig finden. Und sie konnte auch keine runde und eindeutige sein. Jene tiefe Problematik, von der wir ausgingen, der Antagonismus zwischen dem selbstgenugsamen Sein des künstlerischen Gebildes und seines Urhebers, insofern er Schöpfer ist, und beider tiefem Verfallensein an den historischen Ablauf, an Land und Volk und Zeit, trägt seinen Zwiespalt auch in die indirekten Zeugnisse jeder Künstlerschaft, ja dieser Zwiespalt tritt hier viel offener zutage als in den unmittelbaren künstlerischen Gebilden.

Als Pfitzner zu den Kölner Maifestspielen von 1914 ein Geleitwort für seine Freischützaufführung schrieb, feierte er diese früheste und frischeste aller deutsch-romantischen Opern mit so warmer Hingabe, wie sie nur einer tiefen Sympathie, einer Wesensübereinstimmung zwischen Mensch und Kunstwerk möglich ist. Es war seine Sache, für die Pfitzner sich hier einsetzte, von der er wünschte, sie der Liebe und dem Verständnis neuer Generationen nahezubringen oder wachzuhalten. Denn „die Strömungen dieser Zeit, die gerade denjenigen Eigenschaften unsrer Kunst ungünstig sind, welche sonst dazu angetan waren, gewisse Werke unsrer namhaften Meister uns ans Herz wachsen zu lassen, sind mächtig und vielfach, und eine Gefahr ist nicht zu verkennen, daß einer kommenden Generation Blüten früherer Kunstentwicklung ganz und gar entfremdet werden und der Schlüssel zu dem Verständnis nicht wiedergefunden wird. Ehe man sich mit dem Gedanken zufrieden gibt, daß es an der Kunst selbst liegen solle, die ja auch mit der Zeit alt wird, hat jeder dafür Interessierte

oder davon Beglückte die Pflicht, für sein Teil alles zu tun . . ." Weiterhin: „Ich möchte sagen, was die Kunst im Leben ist, das ist die Romantik in der Kunst." Und doch: „Es gibt vielleicht kein Kunstgebilde, welchem unsre Zeit so ungünstig wäre, wie die romantische Oper."

Wie schmerzhaft rücken in diesen Worten die Gegensätze instinktiver Sicherheit und reflektierenden Zweifels aneinander! Ein Romantiker, der so ganz und gar Romantiker ist, daß er mit gutem Gewissen seine romantische Sache für die innerste und eigentlichste Sache der Kunst nehmen darf — und der doch in den kalten und schlaffen Stunden der Nüchternheit und Abspannung von lähmender Einsicht, von banger Ahnung befallen wird, daß seine geliebte Kunstwelt nicht mehr Abbild und Gleichnis der Welt schlechthin, ja, der sich fragt, ob sie überhaupt noch lebendig, noch wirkend und gegenwärtig sei!

Hat ein solcher Gedanke mit der ganzen Wucht seiner Skepsis erst einmal die Zensur des produktiven Vermögens passiert, ist er aus dem Unterbewußtsein ins klare Licht der Re=

flexion gerückt, dann steht es dem passionierten Künstler nicht mehr frei, seine Konsequenzen auf sich beruhen zu lassen. Er wird diese vielmehr mit der ihm eigentümlichen Gründlichkeit selbständig weiter denken.

Probleme abzuhandeln ist die Beschäftigung des Denkers von Beruf, Probleme durchzukämpfen und durchzuleiden ist der Zwang des genialen Menschen von Berufung. Für den Künstler geht es dabei um Leben und Tod, seine Welthaltigkeit zeigt sich auch darin, daß in ihm Fleisch und Blut wird, auf dem Schlachtfeld seines Selbst sich auskämpft, was gemeinhin als „interessante Frage" die Gemüter und den Scharfsinn der Zeitgenossen beschäftigt.

Pfitzners Einfallsästhetik, der große Fund seines Buches „Vom musikalischen Drama", ist selbst ein Einfall. Es war der Geist der Musik selbst, der Pfitzner mit dieser Einsicht beschenkte, der ihn auszusprechen befähigte, was die Substanz, der Grund und Ausgangspunkt alles Komponierens sei, nicht nur in seiner und der romantischen Musik, sondern in der Musik schlechthin: „sie geht, ihrem Wesen nach, von

einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollen-deten Einheit aus, einem Thema, von dem der Verlauf zehrt.“ Das ist keine These, sondern eine sachliche Feststellung, eine Wesensschau der Musik, die auch dann und dort noch ihre Gültigkeit behält, wo man den Pfitznerschen Konsequenzen nicht oder nur teilweise zu fol-gen vermag. Es entzieht sich unsrer Kennt-nis, ob Pfitzner an den Bemühungen der neuen Wissenschaft und Philosophie teilnimmt, höchst wahrscheinlich ist es nicht der Fall. Aber es kann auch kein Zweifel sein, daß der Anhänger Schopenhauers hier mit seiner Ästhetik in den Bannkreis phänomenologischer Forschung gerät: ein schönes Zeugnis für das Brückenschlagen zwischen scheinbar ganz getrennten Gesin-nungen und Zeiten.

Pfitzners Einfallsästhetik ist axiomatisch rich-tig. Daß sie heftig bestritten wurde, daß man sie für irrig, schulmeisterlich, subjektiv befangen erklärte, zeigt aber sogleich die zwanghafte Ver-kennung, der das normativ Richtige verfällt, wenn es unter den Gesichtswinkel der histo-rischen Einstellung gerät. Und da die meisten

Menschen nur noch historisch gerichtet erleben (man sehe sich nur die „Fachvertreter“ unter Pfitzners Gegnern an!), da ihnen das Sein und die Substanz durch die Versklavung an das Zeitliche und Veränderliche ganz zu entschwinden droht, erntet schlechten Lohn, wer den Blick nachdrücklich auf das richtet, was sich verwandelt, und weniger darum bekümmert ist, worein es sich verwandelt. Wer um das Urbild, die Idee einer Kunst weiß, wer sie in sich wirken fühlt, wer sie nicht für einen intellektuellen Überbau, eine Abstraktion hält, findet kein Gehör, wo Entwicklung und Fortschritt um jeden Preis die Losung sind, auch wenn niemand mehr zu sagen weiß, was es denn ist, das sich entwickelt und fortschreitet.

Paul Bekker, der „Zivilisationsliterat“ in rebus musicis, wird des zweifelhaften Ruhmes genießen, in Pfitzners Schriften als der typische Vertreter dieser anarchischen Richtung, dieser Selbstauflösung der Musik, vor der Nachwelt weiterzuleben. Er wird in Pfitzners leidenschaftlicher Polemik symbolfähig, nicht anders als die Gestalt des feindlichen Bruders in Thomas

Manns „Unpolitischen Betrachtungen". Bekkers Beethovenbuch brandmarkt der Einfallsästhetiker als einen Versuch, „die Musik aus der Musik hinwegzujonglieren, zum Teil durch mit größter Ungeniertheit vorgetragenen, unerhörten und unerträglichen metaphysischen Schwefeldunst".

Aber läßt sich diese Entwicklung aufhalten, ist sie nicht als historische Gegebenheit beglaubigt und wirklich, wenn sie auch vor dem Wesen, der Wahrheit der Idee, zuschanden wird? Ist Paul Bekker nicht Zeitausdruck und führende Stimme im verworrenen Chor der Zeitgenossen?

Als ob Pfitzner das bestritte, als ob er nicht den historischen Zwang anerkennte! Aber sollte er deshalb sein musikalisches Erstgeburtsrecht für ein expressionistisches Linsengericht verkaufen? Deutlich klingt hier die wahlverwandte Stimme des unpolitischen Betrachters, aus dem gleichen Konflikt heraus, zu Pfitzners Entscheidung herüber: „Der Zivilisationsliterat will und betreibt eine Entwicklung, die ich für notwendig, daß heißt: für unvermeidlich halte. Er

fördert mit Peitsche und Sporn einen Fortschritt, der mir, nicht selten wenigstens, als unaufhaltsam und schicksalsgegeben erscheint. Aber man kann einen Fortschritt sehr wohl als unvermeidlich und schicksalsgegeben betrachten, ohne im mindesten gesinnt zu sein, mit Hurra und Hussa hinterdrein zu hetzen." — Ist es nicht die selbe geistige Lage und Gesinnung, aus der Pfitzner über Busoni, vor und neben Paul Bekker die andre symbolfähige Gestalt der feindlichen Widerwelt, sich also vernehmen läßt: „Ich zweifle nicht, daß er der Sprecher einer großen Anzahl moderner Menschen ist, die mit seinen Ideen und Anschauungen sympathisieren. Ich tue dies aber ganz und gar nicht, erhoffe mir auch nicht, auch nur einen einzigen dieser Menschen etwa umzustimmen oder zu überzeugen, wenn ich eine andre Gedankenwelt vertrete. Im tiefsten Grunde sind das alles Sympathiefragen, und Menschen lassen sich, wenn ihre Neigungen nicht mitmachen, selbst bei einfacheren Problemen selten überzeugen, selten selbst von eignen Erfahrungen, Tatsachen und Beobachtungen, fast

niemals durch vorgetragene Gründe. Andre
Gewalten, als der menschliche Geist schreiben
... ihre Bahn vor. — Nun, wir wollen
...enden Weltgeist nicht in den Arm
...as kommen muß, kommt. Ob das,
...mt, schön ist, ist eine andre Frage,
...s schöner sein wird als das, was wir
...en, eine uns bewegende Frage."
...ng und Ende der bürgerlichen Ära,
...und Ende der umfänglicheren Ro=
...egegnen sich Thomas Mann und Hans
...in dem gleichen unaufhebbaren Zwie=
... ihr Wesen mit ihrer Bezogenheit auf
...chen Ablauf in Konflikt bringt. Leben
...nd vergeht, es unterliegt dem Gesetz
...nischen. Ist nur der Substanzhaltige zu
...n, d. h. organischem Leben befähigt, so
...en Preis zahlen, daß diese Substanz
...aucht, wie das Samenkorn von der
...ufgebraucht wird, die schließlich ab=
... das Thema vom musikalischen Orga=
...ufgebraucht wird, dessen Wachstum
...ehrt.
...ollte, was von dem einzelnen Werk

* Amerikareise des Erzbischofs von München-Freising. Der Münchener Kardinal-Erzbischof von Faulhaber hat, wie der „Bayerische Kurier" meldet, unmittelbar nach den Osterfeiertagen mit der Hamburg-Amerika-Linie seine Reise nach den Vereinigten Staaten angetreten, um den amerikanischen Wohltätern persönlich zu danken und in einigen Städten Predigten und Vorträge zu halten. Die Reise hat nicht politischen, sondern rein

fördert mit Peitsche und Sporn einen Fortschritt, der mir, nicht selten wenigstens, als unaufhaltsam und schicksalsgegeben erscheint. Aber man kann einen Fortschritt sehr wohl als unvermeidlich und schicksalsgegeben betrachten, ohne im mindesten gesinnt zu sein, mit Hurra und Hussa hinterdrein zu hetzen." — Ist es nicht die selbe geistige Lage und Gesinnung, aus der Pfitzner über Busoni, vor und neben Paul Bekker die andre symbolfähige Gestalt der feindlichen Widerwelt, sich also vernehmen läßt: „Ich zweifle nicht, daß er der Sprecher einer großen Anzahl moderner Menschen ist, die mit seinen Ideen und Anschauungen sympathisieren. Ich tue dies aber ganz und gar nicht, erhoffe mir auch nicht, auch nur einen einzigen dieser Menschen etwa umzustimmen oder zu überzeugen, wenn ich eine andre Gedankenwelt vertrete. Im tiefsten Grunde sind das alles Sympathiefragen, und Menschen lassen sich, wenn ihre Neigungen nicht mitmachen, selbst bei einfacheren Problemen selten überzeugen, selten selbst von eignen Erfahrungen, Tatsachen und Beobachtungen, fast

niemals durch vorgetragene Gründe. Andre Gewalten, als der menschliche Geist schreiben der Welt ihre Bahn vor. — Nun, wir wollen dem waltenden Weltgeist nicht in den Arm fallen; was kommen muß, kommt. Ob das, was kommt, schön ist, ist eine andre Frage, und ob es schöner sein wird als das, was wir schon haben, eine uns bewegende Frage."

Ausklang und Ende der bürgerlichen Ära, Ausklang und Ende der umfänglicheren Romantik, begegnen sich Thomas Mann und Hans Pfitzner in dem gleichen unaufhebbaren Zwiespalt, der ihr Wesen mit ihrer Bezogenheit auf den zeitlichen Ablauf in Konflikt bringt. Leben entsteht und vergeht, es unterliegt dem Gesetz des Organischen. Ist nur der Substanzhaltige zu wirklichem, d. h. organischem Leben befähigt, so muß er den Preis zahlen, daß diese Substanz sich aufbraucht, wie das Samenkorn von der Pflanze aufgebraucht wird, die schließlich abstirbt, wie das Thema vom musikalischen Organismus aufgebraucht wird, dessen Wachstum von ihm zehrt.

Und es sollte, was von dem einzelnen Werk

und Meister, was von menschlichen Gesamt=haltungen und seelischen Gemeinschaftslagen, der bürgerlichen Ära und der Romantik gilt, nicht auch auf die großen, scheinbar in eine Welt absoluten Geltens entrückten Formen zutreffen, in denen menschliches Tun am Ewigen teil zu haben wähnt, es sollte nicht auch von den Künsten gelten? Wie — wenn auch die Musik, wie wir sie meinen und verstehen, als Gattung, als letzte und späteste künstlerische Flora des Abendlandes, dem Gesetz der Zeitlichkeit ver=fallen wäre?

Es ist nicht ohne tragische Ironie, daß dieser Gedanke gerade von dem Meister gedacht und rücksichtslos zu Ende gedacht werden mußte, dem vom Schicksal bestimmt war, in einer wesen=losen, musikalisch fortschrittwütigen und zu=kunftsüchtigen Zeit das Wesen der Musik zu verkörpern und zu wahren.

Wir reden hier von dem großen Funde der zweiten Pfitznerschen Schrift, der „Neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz". Sie ent=hält in ihrem Grundgedanken eine phänomeno=logische Feststellung von gleich axiomatischer

Bedeutung, wie die Einfallsästhetik. „Die Welt des gesetzmäßigen Zusammenklanges, der Mehrstimmigkeit, der Harmonie ist ein Werk des Menschengeistes. Der künstlerische Mensch mußte sich erst das Material gewinnen, mit dem eine vollkommene Wesensentfaltung seiner Kunst möglich wurde ... Es war eine viele Jahrhunderte lange Arbeit einer ganzen Völkergruppe, nur ein einziges Mal geleistet, so lange die Welt steht, von der wir wissen. Dieser elementare Wesensbestandteil der abendländischen Musik ist aposteriorischer Natur."

Wie hat man an dieser wahrhaft genialen Erkenntnis Pfitzners gedreht und gedeutelt bis zum völligen, absurden Mißverständnis ihres tatsächlichen Gehaltes, wie wurde sie bespöttelt und „widerlegt", gerade von denen, die so gern mit der Relativität und historischen Bedingtheit all und jeder Erscheinung paradieren; wie zeigt sich selbst hier noch, in dem Danaergeschenk dieser verhängnisvollen Einsicht Pfitzner als der Wesenhafte und Sachliche, der Reinliche und Überpersönliche neben den Kleinen, Profitlichen und Zagen, die nun auf einmal die Musik

gegen ihn in Schutz nehmen zu müssen vermeinten, wo es der Würde ihres beruflichen Betriebs, ihres musikalischen Handwerks an den Kragen geht, das so selten von Berufenheit und Meisterschaft zeugt!

Es ist freilich peinlich, wenn der unbestechliche Blick eines genialen Künstlers auch noch historische Einsicht genug aufbringt, um die Geschäftigkeit der Gegenwart als Verfallssymptom zu entlarven. Denn wenn die Musik sich aus der Verbindung der beiden Urelemente des Rhythmus und des Klanges gestaltet, wenn die Pionierarbeit der Theoretiker niederländischer Schule das eine Urelement, den Rhythmus, forcieren mußte, damit die Mehrstimmigkeit, die Harmonie, und damit die Voraussetzung, das Material, des abendländischen Musikschaffens im Sinn genialer Konzeptionen zustande kam —, was ist dann das zeitgenössische Musiktreiben, welches das zweite Urelement, den Klang, in gleicher Weise outriert, anderes, als eine Zersetzung dieses Materials, das erst in seiner Ganzheit und Einheitlichkeit musikalisches Schaffen verbürgt und ermöglicht?

„Man hat in allerletzter Zeit für das beste gefunden, Harmonie, Melodie, Form, Logik, Schönheit, Vernunft kurz und klein zu schlagen. Langsam, wie die Sonne der Harmonie im Gange der Jahrhunderte aufgegangen ist, wird sie untergehen. Aber ist es jetzt schon die Stunde? Dürfen wir uns nicht noch einiger Sonnenblicke des Tages freuen? Wir wissen es nicht. Aber die Sonne wird untergehen. Alle Musik hat ja etwas seltsam Verblühendes an sich". —

Und so wäre denn Pfitzner doch derjenige, der nicht mehr zu Worte kommt? Er hätte mit seiner Einfallsästhetik das Wesen des schöpferischen Prozesses, mit seiner Erkenntnis von der Gewordenheit des musikalischen Materials das Vergänglichkeitsschicksal der Musik als Kunstgattung nur um den Preis offenbart, daß er als Schaffender starb, seine schöpferischen Potenzen entzweianalysierte?

Die Antwort gibt das Lebenswerk: der Palestrina. Es frommt kein Fragen, solange noch Blüten zur Frucht reifen. Über allen Pessimismus, alle Zeitlichkeit, alles Wissen um sein und

der Musik Wesen und beider historische Bedingtheit triumphiert dieses Wesen selbst und hebt aus primärem, ungebrochnem künstlerischen Instinkt in der Stunde der Inspiration und Begnadung, über Zweifel und Verzweiflung, noch das verhängnisvolle Wissen um Ende und Vergänglichkeit in die Sphäre des runden, selbstgenugsamen Werkes.

Palestrina:

Ich bin ein alter, todesmüder Mann
Am Ende einer großen Zeit,
Und vor mir seh ich nichts als Traurigkeit . . .
Wo's in mir blühte, ist jetzt tote Stelle,
Und meine Harfe hing ich in die Weiden . . .
Ihr lebtet stark in einer starken Zeit,
Die dunkel noch im Unbewußten lag
Als wie ein Korn in Mutter-Erde-Schoß.
Doch des Bewußtseins Licht, das tötlich grelle,
Das störend aufsteigt wie der freche Tag,
Ist feind dem süßen Traumgewirk, dem Künstlerschaffen,
Der Stärkste streckt vor solcher Macht die Waffen . . .
Ich kann es nicht mehr aus der Seele zwingen.

Die verstorbenen Meister der Tonkunst vergangner Epochen, Palestrinas große Vorgänger:

Er weiß noch nicht — er weiß nicht, daß er kann.
Er weiß es besser — erdbefangner Mann:

Dein Erdenpensum ist noch nicht getan! . . .
Aus weiter Ferne sehen wir dir zu,
Dein Werden freuet uns, dein Wachsen, Dehnen.
Der Kreis der Hochgestimmten ist voll Sehnen
Nach jenem, der ihn schließt, Erwählter du!

Die Legende von Palestrina, die im dichterischen Gleichnis die Rettung der Musik feiert, wird mit zunehmender Transparenz dieses Gleichnisses, das ja nur das bunte Kleid für eigne Not und eignes Schicksal ist, zum dichterischen Gleichnis vom Ende der Musik. Und da Pfitzners Not und Pfitzners Schicksal überpersönlichen Ranges sind, da sich in ihm das Schicksal der Romantik erfüllt und mit den Tagen der Romantik auch die Tage der Herrschaft der Musik in deutschen Landen gezählt sind, so ist dieses Werk in Wahrheit zu einem ragenden Markstein deutscher Seelen- und Geistesgeschichte geworden. Erschütternder, als jedes dramatische Aufeinanderprallen der feindlichen Gegensätze wirken könnte, offenbart jetzt die getrennte Polarität des Palestrina- und des Konzilsaktes den unversöhnlichen Widerstreit von Sein und Zeit, Kunst und Leben, jenseits schöp-

ferischer Einsamkeit und irdisch wirrem Trubel, Romantik und Gegenwart —, eine Polarität, die doch der Rahmen eines Bühnenwerkes umfängt, wie sie der seelischen Spannweite der einen geistigen Persönlichkeit einbezogen bleibt.

Pfitzner hat im Palestrina einen Mythos von abendländischer Musik geschaffen, ein ganz Jenseitiger und Wesenhafter, der zugleich wie kein andrer die Schranken irdischer Gebundenheit leidend erfahren und die tragische Erkenntnis seiner Verfallenheit an die historische Zeit auf sich nehmen mußte.

Nie ist das Schicksal edlen Nachfahrentums ergreifender Gestalt geworden, als in diesem Meister und diesem Werk. Mögen die besten einer neuen Jugend über Wert und Wünschbarkeit der Musik denken wie immer, möge ihr Traumbild deutscher Zukunft noch so weit abführen von der schweifenden Sehnsucht der romantischen Seele, stets wird der Liebe der Alten und Rückgewandten zu Hans Pfitzner die Ehrfurcht jener Zukunftsfrohen willig beipflichten müssen, denn auch ihr Tag wird seinen Abend haben. Pfitzner ist ein viel

zu starker Ausdruck deutschen Wesens, deutscher Innerlichkeit und Reinheit, als daß nicht die erinnernde Treue, die zur deutschen Gesinnung gehört, sein Bild auch für die Zeiten bewahrte, die einem neuen Gesetz unterstehen. Entsprießt doch jeder neue deutsche Seelenfrühling dem einen Grunde, bleibt doch das Neue mit dem Alten in völkischer Schicksalsgemeinschaft, kreist doch jede neue Sonne um die eine deutsche Erde.

Und so dürfte verstattet sein, das Zwiegespräch des schönsten Gedichtes von Conrad Ferdinand Meyer gleichnishaft reden und unter der Sonne die Romantik, unter der Abendröte ihren spätesten Meister Worte des Endes und Abschieds tauschen zu lassen.

Sonne:

Meine Strahlen sind geknickte Speere,
Ich versank in blutger Heldenehre —

Abendröte:

Wie der Ruhm, will ich mit lichten Händen
In das nahe Dunkel Grüße spenden.

Sonne:

Folge deiner Sonne! Längs dem Strande
Schleppe nicht die dämmernden Gewande!

Abendröte:

Darf ich nicht ans Sterben mich gewöhnen
Mit den sanften, mit den grünen Tönen?

Sonne:

Eile dich! bevor den jungen Helden
Eines neuen Tages Fackeln melden!

Abendröte:

Ich bin dein, dir folg ich unaufhaltsam!
Ich bin dein, doch zieh mich nicht gewaltsam . . .

ENDE

Von

CONRAD WANDREY

sind zur Veröffentlichung in der vorliegenden Reihe von

ESSAYS

folgende Bändchen vorgesehen:

BEETHOVEN UND BRUCKNER

DAS PROBLEM DES MUSIKDRAMAS

In der Reihe der im

H. Haessel, Verlag in Leipzig erscheinenden

DICHTER-MONOGRAPHIEN

befinden sich von Conrad Wandrey in Vorbereitung

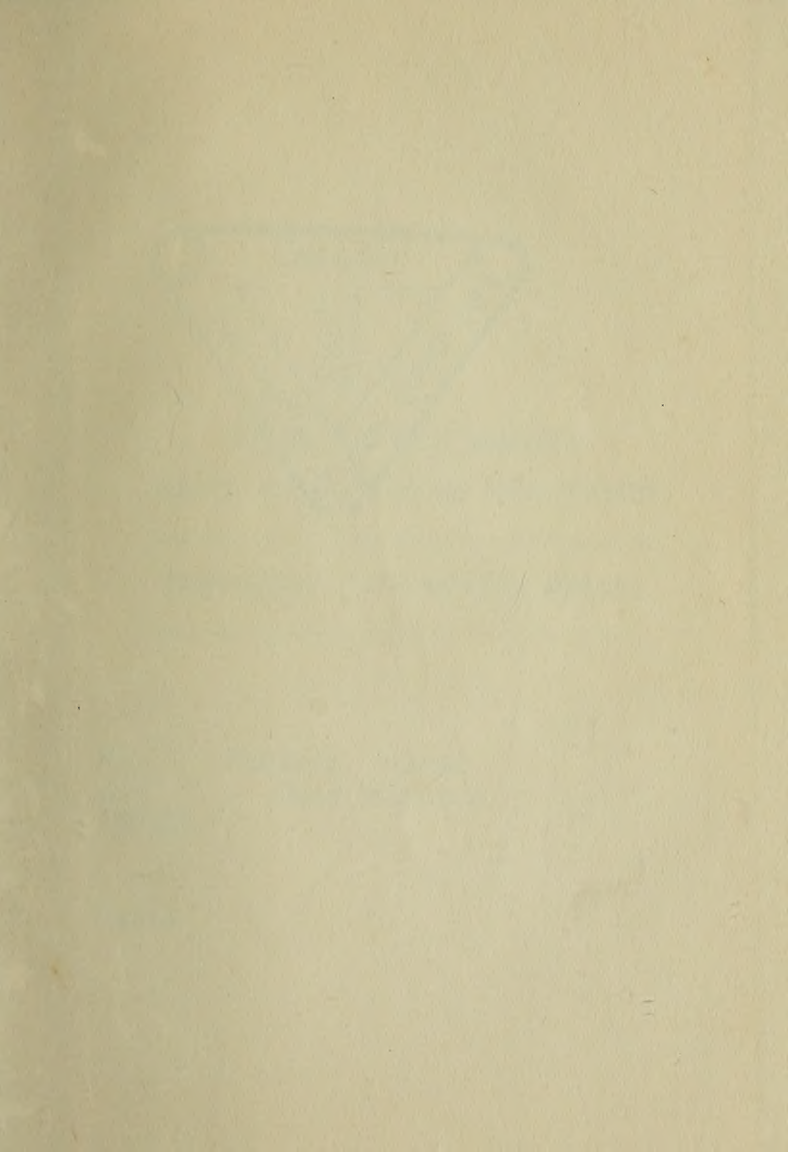
Monographien über

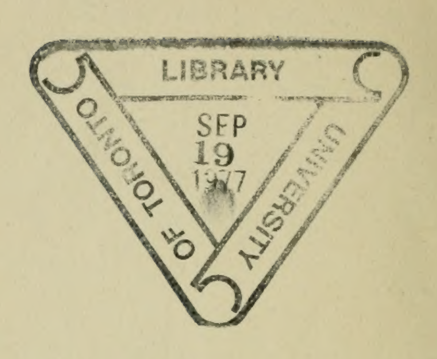
GOTTFRIED KELLER

HÖLDERLIN








LIBRARY
SEP
19
1977
UNIVERSITY
OF TORONTO

